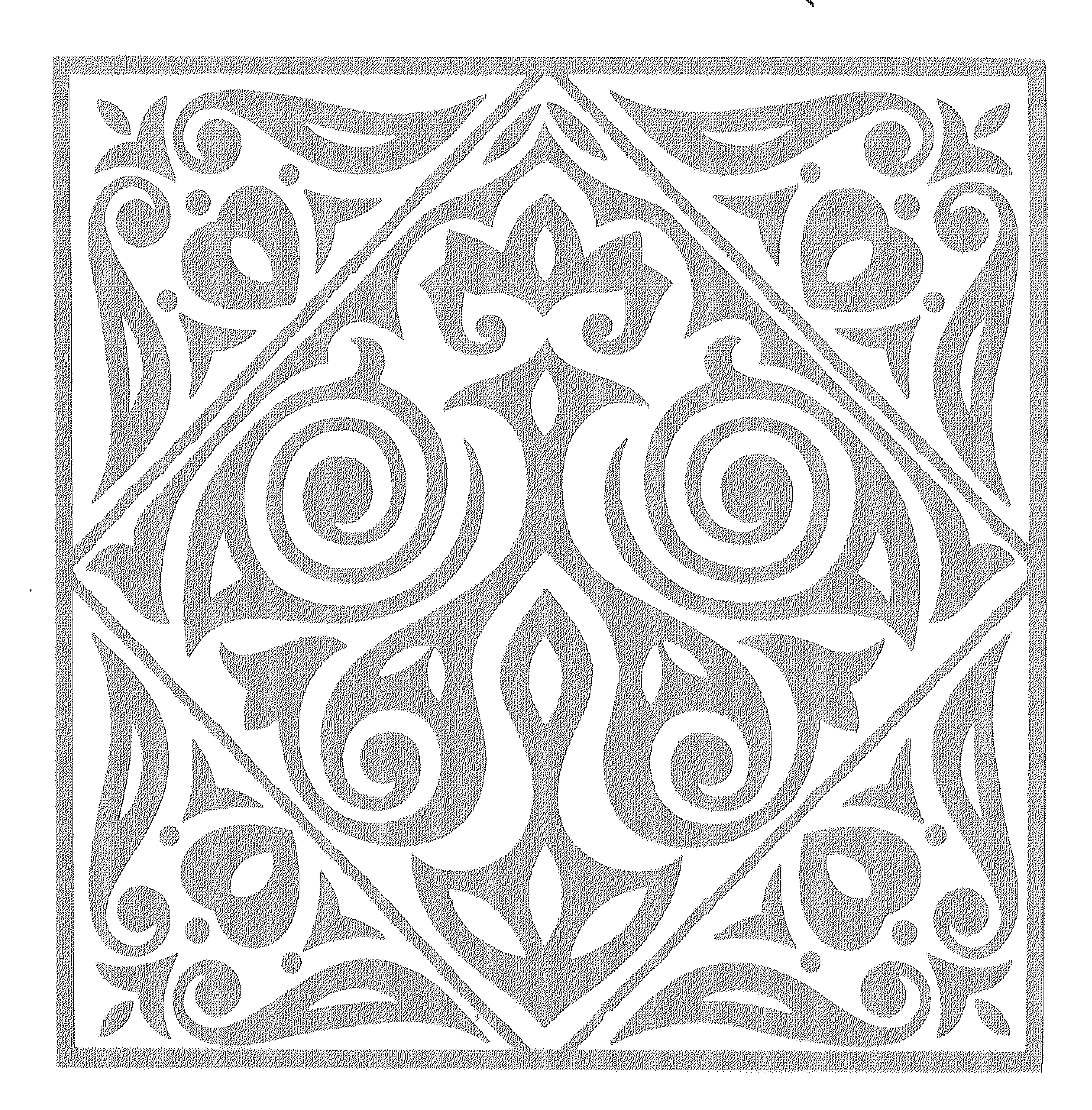
محمد عزام



النقد.. والدلالة

نحو تحليل سيميائي للأدب

دراسات نقدية عربية
١٦

زهير الحمو

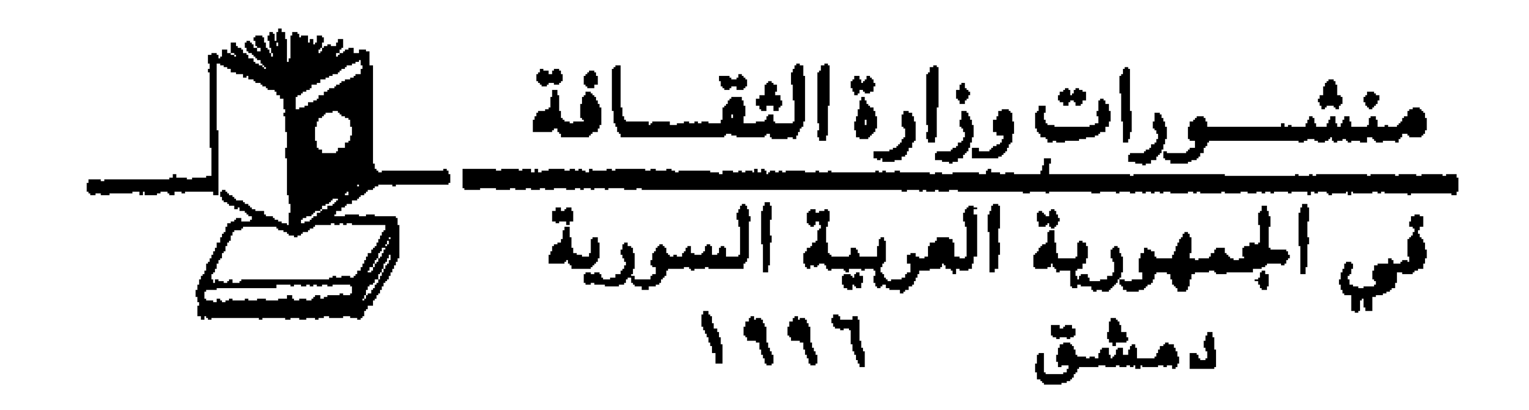
النقد.. والدلالة

دراسات نقدية عربية
« ١٦ »

محمد عزّام

النّقد.. والدّلالة

نحو تحليل سيميائي للأدب



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٦

النقد . . والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب / محمد عزام
. - دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٦ . - ١٦٨ ص، ٢٤ سم .
- (دراسات نقدية عربية؛ ١٦).

١-٨٠٨ ع ز ا ن ٢- ٨١٠,٩ ع ز ا ن ٣- العنوان
٤- عزام ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٧٥٥ / ١٢ / ١٩٩٦

المقدمة

علم الدلالة (أو السيميولوجيا) فرع من فروع الدراسات التي تناولها العلماء في حقول عديدة: في الفكر، واللسانيات، والنقد، والأدب، والأنثربولوجيا. . إلخ. وقد استطاع أن يبني تاريخه أفقياً منذ الإغريق والعرب، فدرس تطوّر الدلالة من عصر إلى عصر، وعمودياً: حيث اهتم بالمستويات الأربعة في التحليل الألسني. .

ولما كانت (السيمياء) هي أحدث منهج نقدي انتشر بعد انحسار البنيوية، فقد بات التعريف به ضرورياً، ليس في أصوله الفكرية، ونظريته النقدية فحسب، بل وفي تطبيقاته العمليةأيضاً. .

ومن هنا فقد عرضنا في الفصل الأول(تاريخ البحث السيميولوجي) ومصطلحاته، ومفاهيمه، ومناهجه. .

وفي الفصل الثاني(مناهج التحليل السيميائي للأدب)، حيث اختط كل علَم من أعلام السيميائية منهجه الخاص ضمن المسار العام.

وفي الفصل الثالث: (المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر)، تحدثنا عن البحث الدلالي في الألسنية العربية، وعرضنا جهود العرب القدماء والمعاصرين في البحث الدلالي والنقد السيميائي المعاصر، في اتجاهيه: اتجاه التحليل الألسني، واتجاه تحليل علامات الحياة الاجتماعيةورموزها. .

وفي الفصل الرابع(مقاربات سيميائية) طبقنا المنهج السيميائي في النقد الأدبي على حقلين معرفيين هما: الشعر، والحياة الاجتماعية. .

آملين أن يسهم هذا البحث في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، إلى جانب الكتب التي أصدرناها في نظرية الحداثة النقدية: الأسلوبية منهجاً نقدياً، والتحليل الألسني للأدب، والمنهج البنيوي في النقد الأدبي. . شاكراً لأستاذي الدكتور انطون مقدسي توجيهاته السديدة. .

محمد عزام

الفصل الأول

تاريخ البحث (السيميائي)

١ – المصطلح:

مايزال علم الدلالة يعاني من الغموض، وعدم التحديد. شأن كل علم جديد، توسعت فيه الدراسات دون أن تُضبط أو تُمنهج . .

وكلمة الدلالة(السيمانتيك)Semantique مشتقة من الأصل اليوناني (سيميو) أي العلامة. ويرجع مصطلح (السيميولوجيا) إلى فردينان دي سوسيرSaussure(١٨٥٧ – ١٩١٣) عالم اللغة السويسري الذي كان أول من استعمل كلمة(سيمياء)Semialogie لأول مرة في فرنسا. وركز على اللغة فجعل منها مظلة تغطي كل اللغات الإشارية(السيميولوجية) الأخرى. .

وأما مصطلح(السيميوطيقا)Semiotics فيرجع إلى الفيلسوف البراغماتي الأمريكي شارل ساندرز بيرسCH.Peirce(١٨٣٩ – ١٩١٤) الذي استعار المصطلح من التسمية التي أطلقها جون لوك على علم خاص بالعلامات ينبثق عن المنطق. .

ولقد كان الاثنان: سوسير وبيرس، أساساً انطلقت منه الجهود لتأسيس هذا العلم الجديد الذي يقوم على دراسة أنظمة التواصل البشري، على مستويات عديدة، منها الأدب. وهكذا نرى أن سوسير هو رائد السيميولوجيا الفرنسية، وأن بيرس هو رائد السيميولوجيا الإنجليزية. وقد اتحد المصطلحان، من بعد، تحت اسم(السيميوطيقا) بقرار اتخذته(الجمعية العالمية للسيميوطيقا) التي انعقدت في باريس عام ١٩٦٩[١].

ثم تبلورمفهوم(علم السيمياء) فيما بعد، انطلاقاً من أعمال غريماس الذي اعتمد تسمية(سيميوطيق)Semiotique لهذا العلم. وأوضح الهوة التي بدأت تزداد عمقاً بين السيميولوجيا التي كانت تستخدم من أجل اللغات الطبيعية كأدوات من أجل الشرح المسهب في وصف الأشياء الدلالية، وبين السيميوطيقا التي أخذت على عاتقها تشكيل وبناء(علم ماوراء اللغة) الذي يحتوي اللغة الأولى ويفسرها. .

والواقع أن هذا العلم لم يأخذ شكله النهائي بعد، فهو مايزال في حالة تطور وإغناء. كما لم يتفق المترجمون العرب على تسمية واحدة له[٢].

* *

٢ – تعريف (السيمياء):

علم الدلالة أو السيمياء هو علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويُعدّ من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد. وهو امتداد للألسنية. . وتطوير لها، لأنه يعتمد عليها أصلاً. ويهتم علم الدلالة (السيمياء) بدراسة أنظمة العلامات، واللغات. . إلخ. .

هذا التحديد يجعل من اللغة جزءاً من (السيمياء). وقد كان سوسير أول من حاول تحديد السيمياء بقوله: (إنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية). وهكذا جعل سوسير اللغة فرعاً من نظام العلامات والإشارات والطقوس الرمزية. وهي أهم هذه الفروع على الإطلاق. .

وقد شدد سوسير على الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها (العلامة). ووسع دائرة مفهومها إلى أشكال الاتصالات الاجتماعية كالطقوس والاحتفالات وعبارات المجاملة، في حين كان باحثون آخرون أكثر احتراساً، فلم يروا في (السيمياء) إلا دراسة أنظمة الاتصالات بوساطة علامات أو إشارات غير ألسنية. .

ورغم اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز وأنظمتها، حتى ماكان منها خارج نطاق اللغة، فإنه يركز على اللغة، من بين أنظمة الرموز، باعتبارها ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان. .

وقد عرف بعضهم الرمز بأنه مثير بديل يستدعي لنفسه نفس الاستجابة التي قد يستدعيها شيء آخر عند حضوره، ومن أجل هذا قيل إن الكلمات هي رموز لأنها تمثل شيئاً غير نفسها. وعرفت اللغة بأنها نظام من الرموز الصوتية العرفية. أما الرموز غير اللغوية فكثيرة: مثل إشارات المرور، وإشارات اليدين، والرسوم.. إلخ..

يبدأ علم السيمياء من حيث ينتهي علم الألسنية، أي أن السيمياء تتجاوز الجملة اللغوية المفردة إلى دراسة الخطاب ككل. وعلم (السيمياء). عند سوسير، هو أشمل من علم اللسانيات وأوسع، لأنه يُعنى بدراسة كل الأنظمة الدالة، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، بينما تُعنى الألسنية فقط بنظام اللغة المعهود: فنظام السير مثلاً وقواعده هو من السيمولوجيا، وكذلك العادات الاجتماعية، والأزياء، والموضة.. إلخ.. وهكذا فإن السيميولوجيا هي (علم العلامات)Signe بكل أنواعها.

ويطابق بعض الباحثين بين علم السيميائيات وعلم السيميولوجيا. ويجعلهما آخرون مختلفين. والمهم هو أن السيميولوجيا تُعنى بدراسة نظام محدد من أنظمة التوصيل، من خلال علاماته وإشاراته، ودراسة الدلالات والمعاني أينما وجدت، وعلى الخصوص في النظام اللغوي.

أما السيموطيقا فتهتم بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة، وفي تطبيقاتها وممارساتها الحالية. فهي تتخصص في الاتصال الآلي، والاتصال الحيواني. وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيداً وتركيباً: لغة الأساطير، واللغة الشعرية مثلاً، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات، والانثربولوجيا، والمنطق، والفلسفة، والألسنية..

ازدهرت السيموطيقا في الستينات من هذا القرن، كظاهرة عالمية، في تيار الألسنية البنيوية، وانتشرت بسرعة مذهلة في أمريكا وأوروبا الغربية والاتحاد السوفييتي.. حيث قامت مدارسها في باريس، ولينينغراد والمجر..

وتكونت (الجمعية العالمية للسيميوطيقا) في باريس عام ١٩٦٩ . وهي تصدر دورية فصلية تحت اسم (سيميوطيقا). وتجمع هيئة تحريرها باحثين من أهم العواصم العلمية في العالم مثل: جوليا كريستيفا. وجان كلود كوكيه من فرنسا، وامبرتو ايكو من إيطاليا، ويوري لوتمان السوفييتي، وغيرهم، تحت رئاسة سيبيوك الأمريكي . .

* *

٣- السيمياء والعلوم الأخرى:

لم تصبح السيميولوجيا علماً قائماً بذاته إلا بجهود الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس Peirce (١٨٣٩ - ١٩١٤) الذي بلور نظرية دلالية في معزل عن تطورات البحث اللسني والدلالي لدى سوسير. ولعله أحدث، مثل فرويد، ولكن في ميدان آخر، نظرية قادرة على إجراء قطيعة معرفية حقيقية في سيرورة تكون علم حقيقي للدلالة. وعلى عكس دلالية سوسير الثنائية(الدال، والمدلول) فإن بيرس يبين أن الدلالة ثلاثية : الإشارة، والموضوع، والمعنى. ومثّل لها بمثلث جعل كل واحدة من الثلاثة السابقة ضلعاً له .

ويُعَدّ بيرس مؤسس علم (السيميولوجيا) . ولكنه لم يشتهر إلا بعد وفاته، وذلك حين حاول اللسانيان: رومان ياكوبسون، وشارل موريس تطبيق نظرياته في الإشارة على علم اللغة العام، لأن بيرس لم يكن لسانياً، ولم تحظ اللغة في أعماله إلا بدور ثانوي.

ويعرف بيرس (الإشارة) بأنها حدث أو شيء يشير إلى حدث أو شيء آخر، وأنه لابد للإشارة من أن تكون مختلفة عن الإشارات الأخرى، ولابد للإشارة من مادة أو مرجع، كما لابد من مؤول لها.

ويصنّف بيرس الإشارات ، فهي إما أن تكون رمزاSymbolel أو صورةIcone، أو قرينة/ علامة Index (فالرمز) يدل على الشيء بفعل قانون متواضع عليه، يتعلمه الأفراد الذين يستعملونه.

يقول بيرس : (الرمز هو إشارة تعود إلى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداع عام للأفكار . ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء) . مثال : الميزان إشارة إلى العدل .[٣]

وأما (الصورة) فهي إشارة محددة بموضوعها الدينامي ، بمقتضى طبيعتها الداخلية . وهي تدل بموجب علاقة مشابهة بينها وبين مدلولها ، فرسم القبعة مثلاً (صورة) تدل على القبعة . .

وأما (القرينة) أو العلامة فهي إشارة محددة بموضوعها الدينامي بمقتضى العلاقة الواقعية التي تربطها به . وهي إشارة تفقد خصائصها الدلالية إذا فقدت مرجعها . أي أن العلاقة القرينية هي علاقة مجاورة بين الإشارة والشيء المشار إليه . يقول بيرس : (إن القرينة إشارة تعود إلى شيء ما ، لالوجود شبه أو مقارنة بينها وبينه ، ولا لكونها تشترك معه في خصائص هامة ، بل لأنها تملك ترابطاً دينامياً ومكانياً بينها وبين الشيء المفرد من جهة ، وبينها وبين حواس أو ذاكرة الشخص الذي يستعملها من جهة أخرى)[٤] .

ومثال القرينة هو الحرارة المرتفعة التي تدل على المرض ، والغيوم التي تدل على المطر ، والدخان الذي يدل على النار . .

ويعود فضل بيرس إلى أنه يشمل جميع الإشارات ، لغوية كانت أم مادية ، في نظام سيميائي واحد . وهو في تصنيفه هذا يهتم في بناء نظامه بالعلاقات التي تربط الإشارة ومدلولها والمرسل إليه ، ذلك لأنه لايمكن لأية مادة أن تكون رمزاً مرة وطوراً أيقونة (صورة) .

ولكن بحث بيرس ظل ، في أغلبه ، اهتماماً فلسفياً ، أكثر منه محاولة علمية دقيقة لفهم الإشارات ودراستها ، باعتبارها ذات أنظمة وأنساق مضبوطة يجب البحث عنها وتحديدها بشكل موضوعي في عالم الإنسان أو في الوجود الطبيعي من حوله . ومن هنا تبدو فلسفته الإشارية لانهائية . رغم أنه كان يعتقد أن النشاط الإنساني هو نشاط سيميائي في مختلف جوانبه : (لم يكن باستطاعتي يوماً ما دراسة أي شيء : رياضيات كان أو أخلاقاً ، أو

ميتافيزيقا، أو جاذبية، أو ديناميكا حرارية، أو بصريات، أو كيمياء، أو تشريحاً مقارناً، أو فلكاً، أو علم نفس، أو علم صوت، أو اقتصاداً، أو رجالاً ونساء، أو خمراً، دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية)(٥).

وكثيرون هم الفلاسفة الذين تعرضوا للسيمياء بعد بيرس، ولكن أحداً منهم لم يصل إلى الشمولية والدقة في التصنيف اللتين بلغهما بيرس الذي ميز حوالي ستين صنفاً فرعياً من الإشارات. وأعطى شرحاً وافياً لمفهوم التفسير. فميز هوسرل(١٩٢٨) مثلاً في (الأبحاث المنطقية) بين نوعين من الإشارات: العلامات أو الإشارات الطبيعية، والإشارات المعبرة التي تدل على الأفكار والمعاني، وانتهى إلى أن الإشارات المعبرة (اللغوية) هي وحدها التي تدل، أي تكوّن (الإشارة).

واستطاع الفيلسوف الأمريكي ت. موريس T.Morris أن يقدم نموذجاً (سيميولوجياً). في الثلاثينات، يتميز بالتعريفات الواضحة والمحددة لعلم (السيميولوجيا). وأن يميز بين الأبعاد الدلالية (العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية) والأبعاد التركيبية (العلاقة بين الإشارة والإشارات الأخرى) والأبعاد الوظيفية للإشارة (العلاقة بين الإشارة ومستعمليها)..

هذا العرض لأبرز الأفكار الفلسفية حول (الإشارة) يدل على أن مقاربة (الإشارة) من قبل الفلاسفة لم يطرق المسألة من المنظور اللساني والدلالي البحت..

وعندما جاء سوسير أبو الألسنية الحديثة، عالج موضوع (السيميولوجيا) من وجهة نظر لغوية، لا فلسفية كما فعل من قبله. وأقام علاقة وثيقة ومباشرة بين اللغة و(السيميولوجيا) فقال: «إن اللغة هي نظام علامات تعبر عن الأفكار. ولذلك فهي تقارن بكتابة أو أبجدية الصمّ والبكم.. والطقوس الرمزية، والإشارات العسكرية. والصيغ السياسية.. إلخ بيد أنها أعظم من كل هذه الأنظمة. ومن هنا يمكن تصور علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع. وهو يشكل قسماً من السيكولوجيا الاجتماعية.

وبالتالي من السيكولوجيا العامة. وسوف أسميه سيميولوجيا(من الكلمة اليونانية سيميو = الإشارة). وسوف توضح السيميولوجيا م تتألف الإشارات وماهي القوانين التي تحكمها. وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد. فلا يمكن لأحد أن يحدد ماسوف يكون. لكن له الحق في الوجود، وفي احتلال مكان متقدم. وماعلم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام(السيميولوجيا). والقوانين التي اكتشفتها السيميولوجيا سوف تطبق على علم اللغة». [٦]

تلك هي نبوءة سوسير في مطلع هذا القرن. ومنذ ذلك الحين و(السيميولوجيا) تسير جنباً إلى جنب مع الألسنية حتى ليصعب الفصل بينهما..

وأهم مبادىء سوسير المتعلقة بالإشارة اللغوية ثلاثة: اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وخضوع الإشارة لعامل الزمن، وعلاقات التناقض والمفارقة التي تعمل بها ضمن النظام اللغوي. فاللغة عنده هي مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها بالبعض الآخر بوساطة علاقات محددة أصلاً. تنقسم إلى نوعين: علاقات مفارقة على المحور النظمي، وعلاقات تناقض على المحور الاستبدالي. وقد كان لتعريف (الإشارة)، بهذه الصورة، الأثر الأكبر في توجيه اللسانيات نحو التفكير البنيوي، لدرجة أن جورج مونين، أحد شارحي سوسير، يقول عنه إنه كان رائد البنيوية دون أن يدري..

وأما أميل بنفنست في كتابه (سيميولوجيا اللغة) ١٩٦٢ فيرى أن دور (العلامة) هو التمثيل، وأن تحل محل شيء آخر، وأن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلاً عنه.

ويرى بنفنست أن النظام السيميولوجي يتميز بالخصائص التالية: كيفية تأدية الوظيفة، مجال صلاحيته، طبيعة علاماته وعددها. نوعية توظيفه.. وأما كيفية تأدية وظيفته فهي الطريقة التي يعمل بها النظام، ولاسيما الحاسة(السمع، البصر.. إلخ) التي يخاطبها. وأما مجال صلاحيته فهو

المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه . بحيث يتحتم التعرف عليه واتباعه . وأما طبيعة علاماته وعددها فهي رهن الشروط السالفة الذكر . .

وأما طبيعة العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية فتتمثل، عند بنفنست في ثلاثة أنماط : (٧)

١ - علاقة التوليد، حيث يمكن أن يولّد نظام نظاماً آخر، فتولد اللغة العادية تقّعد الاستنباط، وتولد الكتابة العادية كتابة بريل . وهذه العلاقة التوليدية تصلح بين نظامين متغايرين ومتعاصرين، لهما طبيعة مشتركة . فيبنى النظام الثاني انطلاقاً من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة . ويجب التفرقة بين العلاقة التوليدية والعلاقة الاشتقاقية التي تفترض وجود تطور وتغيير تاريخي، فالذي يربط بين الكتابة الهيروغليفية والكتابة الديموطيقية مثلاً هو علاقة الاشتقاق، وليس علاقة التوليد . ويعطينا تاريخ تطور الكتابة نماذج كثيرة لنمط علاقة الاشتقاق هذه .

٢ - النمط الثاني هو علاقة التماثل التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء لنظامين سيميوطيقيين، وعلى عكس النظام الأول فإن هذه العلاقة لاتُستقرأ من النظام نفسه . بل تسقط عليه بفضل بعض الصلات التي تُكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين . وتختلف طبيعة التماثل . فقد تكون حدسية، أو استدلالية في الجوهر أو في البنية، ذهنية ، أو شعرية : فعندما يقول بودلير مثلاً : « إن الروائح والألوان والأصوات تتجاوب» . فإن هذه التقابلات التي تُقام بين الروائح والألوان والأصوات لاتخص سوى بودلير نفسه، إذ أنها تشكل عالمه الشعري . وتنظم الصور التي تعكس هذا العالم . وقد تكشف بنيتان لتركيبتين مختلفتين تماثلات ذات نطاق محدود أو متسع . والأمر يترتب على الطريقة التي يُحدد بها النظامان، والمعايير التي تستخدم، والمجالات التي يجري فيها البحث . وقد يستعمل التماثل بين نظامين إما كمبدأ للتوحيد بينهما، فلا يتجاوز استخدامه هنا دوراً وظيفياً . وإما لخلق نوع جديد من القيم السيميوطيقية . ولايحدد شيء صلاحية هذه العلاقة مسبقاً، كما لايحدد تشعبها شيء . .

٣ - والنمط الثالث من العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية هو نمط علاقة التفسير. وهي العلاقة التي تقام بين نظام مفسِّر وآخر مفسَّر، وهي علاقة محورية بالنسبة للغة. وتفرق بين الأنظمة المختلفة، فتقسمها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويين: مستوى الوحدات الدالة (المونيم في اللغة) والوحدات غير الدالة (الفونيم في اللغة)، وأنظمة لاتحلل إلا مستوى واحداً غير دال، يكتسب دلالته من ربطه بنظام آخر. ومن هنا يمكن أن نقدم المبدأ القائل بأن اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية. .

وأما الدراسة السيميوطيقية، عند بنفنست، فتتركز حول التعرف على الوحدات المكونة للنظام، وعلى وصف صفاتها الخاصة، وعلى اكتشاف المعايير الدقيقة التي تفرق بين علامة وأخرى. وسوف تكتسب كل علامة، بفضل هذه الدراسة، دلالة أكثر خصوصية، داخل كوكبة من العلامات. وإذا أخذنا العلامة في ذاتها فإنها تغدو كياناً مستقلاً تماماً ومساوياً لنفسه، في تعارض مطلق مع العلامات الأخرى. فتصبح العلامة هي الأساس الدال للغة والمادة الخام التي لاغنى عنها للقول. وتكتسب العلامة صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء مجتمع ما كوحدة دالة توحي بالشيء نفسه، وتستدعي التداعيات والتعارضات نفسها. وهذا هو مجال السيميوطيقا ومعيارها. .

فإذا وافقنا على أن اللغة نظام، فإن القضية هي - إذن - تحليل بنية هذا النظام. أي أن أي نظام، لكونه مؤلفاً من وحدات لها تأثير متبادل على بعضها البعض، يتميز عن الأنظمة الأخرى بالتنسيق الداخلي لهذه الوحدات. هذا التنسيق الذي يؤلف بدوره وحدة كبرى. وكي نتخيل وحدة أو وحدات في أية بنية، أو في أي قسم من اللغة كالصوتيات أو سواها فإنه لابد من تبني وجهة النظر البنيوية. (٨)

* *

٤ - الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة:

يمكننا أن نتبين تعدد الاتجاهات السيميولوجية، واختلافها. في اتجاهات أساسية هي:

١ - اتجاه رولان بارت، وهو متأثر بسوسير. ويدرس أنظمة العلامات من حيث الدلالة، ولكنه يرى، على خلاف سوسير، أن السيميولوجيا هي جزء من اللغة.[٩] بينما كان سوسير يرى إن اللغة هي جزء من السيميولوجيا..

وقد تابعه بيير جيرو P. GUIRAUD فرأى إن السيميولوجيا هي فرع من الألسنية، مثلها في ذلك مثل الصوتيات، والتراكيب، والنحو. وإذا كانت الصوتيات والنحويات تدرسان البنى التعبيرية، فإن (السيميولوجيا) تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال هذه البنى الصوتية والتركيبية..

والواقع إن النظر إلى (السيميولوجيا) على أنها فرع من الألسنية هو نقطة تحول مثيرة ومثمرة في تاريخ البحث (السيميولوجي) وذلك أنها كانت قبل ذلك تعد حقلاً مستقلاً لا علاقة له بالألسنية، ولكنها حين ألحقت باللسانيات، كفرع منها، ضُبطت في منهجية علمية صارمة..

٢ - اتجاه جورج مونين، وهو متأثر أيضاً بسوسير، ولكنه يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال، ويرفض اتجاه بارت، فيرى مونين، وبريتو، وبيزنز أن بارت ينظر إلى السيميولوجيا باعتبارها دراسة للأنظمة الدالة، بينما هي علم أنظمة الاتصال أساساً. ويرى مونين أن بارت عندما يهتم بأنظمة اللباس والغذاء.. إلخ، فإنه ينظر إليها بوصفها أنظمة دالة، مقدراً أن مشكلة الرسالة بين مرسل ومرسل إليه قد حُلت. في حين أن المشكلة بالذات هي التي كان سوسير قد أثارها على أنها موضوع (السيميولوجيا)، وأن بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية.[١٠]

وقد اعتمد بيزنز E.Buyssens في كتابه (محاضرات في الألسنية)

١٩٤٣ على المقولات (السيميولوجية) التي جاء بها سوسير، فتناول أنظمة اللغات الطبيعية، وأنظمة الإشارات السيميولوجية، وطرح عدداً من المفاهيم السيميولوجية التمييزية المهمة، من مثل : الإشارة، وفعل الإشارة، والإشارة الداخلية، والإشارة الخارجية، والإشارة المباشرة . . إلخ .

وأما بريتو PRIETO فقد وسع دائرة اهتمام عالم السيميولوجيا . وتمثل مشروعه في تحديد أنظمة الإرسال والاتصال . فهناك أنظمة للإرسال لاتتمفصل، وتتم فيها طريقة الاتصال بوساطة بيانات لاتتفكك إلى وحدات مؤلفة . وهناك أنظمة للإرسال تعتمد على تمفصل أولي، وهي التي تتجزأ بياناتها إلى وحدات دالة تشترك في شكل ومعنى التعبير في آن . وهناك أنظمة للإرسال تعتمد على تمفصل ثان ، وهي التي تتكون طريقة الاتصال فيها من وحدات غير دالة، هي وحدات شكلية فحسب، وهو حال مختلف أنواع القرع بالأجراس أو النفخ بالأبواق، حيث كل نوع من القرع أو النفخ يكون رسالة خاصة، كالأمر بالاستيقاظ، أو الأمر بالاجتماع . وهناك أنظمة اتصال ذات تمفصل مزدوج . وهي التي تسمح بإنتاج بيانات تتكون من نوعين مختلفين من الوحدات . فحين نجزىء بياناً، من هذا النوع، تجزيئاً أولياً . فإن ذلك يظهر وجود وحدات ذات وجهين اثنين في هذا البيان : وجه شكلي، وآخر دلالي . .

٣ - والاتجاه (السيميولوجي) الثالث هو اتجاه امبرتو إيكو . وهو عالم (سيميولوجي) إيطالي، حاول أن يجمع بين الاتجاهين السابقين، وأن يثبت تضامن نظامي الدلالة والاتصال في علم (السيميوطيقا) . فيرى أن العلامة، من حيث وظيفتها، تدخل في أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة ببعضها بعضاً، عبر (شيفرة)CODE، أو عدة (شيفرات) .[١١] ومن هنا ينبغي أن تصطحب نظرية الاتصال بنظرية الدلالة، فسيميوطيقا الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لايمكن فصلها عن نظرية (الشيفرات) التي هي أساس (سيميوطيقا) الدلالة .

وهذا التضامن بين الاتصال والدلالة قائم على النمط السوسيري نفسه، ذلك النمط الذي يميز بين اللغةLANGUE والكلام PAROLE، والذي يحول عند سوسير وغيره إلى تمييز بين القدرة والأداء، أو بين (الشيفرة) CODE، وبين الرسالة MESSAGE[12].

**

٥ - المصطلحات السيميائية:

لكل علم مفاتيحه. ومفاتيح السيميولوجيا مصطلحاتها. وتتعدد هذه المصطلحات، من مثل: مفهوم الاتصال، والرمز، والإيقونة، والعلامة، والشيفرة، والدال، والدليل، والمدلول، والوحدة الدلالية، والوسيط، والوظيفة، والإشارة، واقتصاد الكلام.. إلخ:

فمهوم (الاتصال) هو الموضوع الأساسي للعلم الجديد. وهو مجرى نقل للإعلامات INFORMATIONS والرسائل MESSAGES بوساطة إشارات من مرسِل إلى متلقٍ، عبر قناة. و(الإعلام) مادة تأخذ شكل رسالة بوساطة تطبيق شيفرة. وإنتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسي لعلم السيميولوجيا. أي الموضوع الذي لاتوجد سيميولوجيا دونه.

و(الرمز) هو علامة اختيرت اتفاقياً كي توحي بمرجعها الأصلي، فألوان أضواء المرور مثلاً (أخضر، أحمر، أصفر) استعملت اصطلاحياً للرمز على السير والوقوف والتمهل.

و(الإيقونة) هي العلامة التي تعين مرجعها حصراً بوساطة خصائص تعود فقط إليه، خارج كل الاعتبارات التي تهم وجود أو عدم وجود المرجع..

و(الإشارة) يختلف النظر إليها حسب الباحثين والاتجاهات. ولكن الجميع يتفقون على أنها (شيء) مدرك. يُظهر شيئاً آخر لايمكن أن يظهر لولاه. أو هي - كما يرى إيكو - نص يغطي نصاً آخر[13].

ويعترف الجميع بمفهوم (الإشارة) باعتبارها شيئاً مادياً يظهر شيئاً آخر ذهنياً. ولكنهم يختلفون، بعد ذلك، في تعريفها. فالاتجاه السوسيري يرى أنها مكونة من وجهين: (دال) مادي، و (مدلول عليه) ذهني، أما الاتجاه الانجليزي (رتشاردز، واوجدن)، ومن بعده الأمريكي، فيرى أنها تقوم على تصور ثلاثي: (المعنى)، و(الاسم)، و(الشيء).

وإذن فالإشارة هي مادة محسوسة، وهي مثير، ترتبط صورتها المعنوية في إدراكنا بصورة مثير آخر تنحصر مهمته في الإيحاء، تهيؤاً للاتصال. (فالغيوم) مثلاً علامة على المطر، و (الدخان) علامة على النار.. إلخ. فالعلامة إشارة دالة على رغبة في إيصال معنى. ومن المحتمل أن تكون هذه الرغبة غير واعية. فالثقافات القديمة كانت ترى في العالم المرئي رسائل الماوراء، يرسلها الآلهة أو الأجداد. وتستند غالبية معارفهم على تأويل هذه العلامات. ويستعيد علم النفس الحديث، اليوم، دراسة هذا الميدان الواسع، وبخاصة (مدرسة لاكان) الذي يعتبر مظاهر اللاوعي نمطاً من أنماط الاتصال، وإعلاماً بحد ذاته. وكذا دراسة الأساطير، والدعاية، والنقد الأدبي، كلها مفاهيم لايمكن للسيمياء أن تتجاهلها.

ويناقش تودوروف الفرق بين (الإشارة) SIGNE (والرمز) SYMBOLE فيرى أن الإشارة تواطئية واعتباطية، بينما الرمز مسبب. فهناك علاقة سببية بين رمز الصليب والمسيحية مثلاً، وبين رمز الميزان والعدل..

وأما الفرق بين (الإشارة) و (الرمز) فيرى مونين أن الإشارة تحتاج إلى مجرد فك شفرة (إشارات المرور مثلاً) يكون الاتفاق عليها واضحاً وواحداً. أما الرمز فيحتاج إلى تفسير [١٤]. بينما يرى تودوروف أن الإشارة تثير نوعاً من رد الفعل، ولكنها لاتشتمل على أية علاقة دلالية، فتواصل الحيوانات يتقلص عادة إلى إشارات. هكذا لاتكون الإشارة بالضرورة لسانية.. فالقلم وإشارات المرور هي خارج خصوصية اللغة الصائتة..

ويرى تودوروف أن مصطلح (الإشارة) يصعب تحديده بسبب كونه يطلق لاعلى الكيانات اللغوية وحدها، وإنما كذلك على العلامات غير الصوتية. . وأن التعريفات التقليدية للإشارة تبدو مكررة وعاجزة عن أن تلم بخصوصية المصطلح . ولذلك يلجأ تودوروف إلى تعريف العلامة بحذر ككيان يمكن أن يصبح حسياً، و بالنسبة لمجموعة من المستعملين يمكن أن يكون غياباً في ذاته. والقسم الذي يمكن أن يكون حسياً يسمى منذ سوسير (الدال). والقسم الغائب يسمى (المدلول) والعلاقة التي تربط بينهما تسمى (الدلالة)[١٥].

ولكن الإشكالية تتعلق بطبيعة (المدلول)، فهو - كغياب داخل الموضوع المحسوس - يصبح (دالاً). والحق إن المدلول لايوجد خارج علاقته بالدال، لاقبل ولابعد ولاخارج. نفس الحركة تخلق الدال والمدلول، المصطلحان اللذان لايتم التفكير في الواحد منهما دون الآخر. وإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول غير معللة، لأنها اعتباطية، ولأنه لايمكن أن يصدق أن نسقاً خطياً أو صوتياً يمكن أن يشبه معنى من المعاني، فإن هذه العلاقة حتمية من حيث إن المدلول لايمكن أن يوجد دون دال. وفي مقابل ذلك فإن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ليست حتمية أو اعتباطية.

وكذلك يميز تودوروف بين الدلالة وبين الوظيفة المرجعية (المسماة أحياناً المعنى السياقي). والمعنى السياقي لايظهر بيّن دال ومدلول، ولكنه بين علامة ومرجعها. أي في الحالة التي يمكن تصورها بسهولة شيئاً حقيقياً. فليست كلمة (تفاحة) الصائتة أو المكتوبة هي التي ترتبط بمعنى (تفاحة)، ولكن الكلمة (العلامة نفسها) تفاحة.

وأما (نظام الإشارات) فيتفق الباحثون على أن (الرسالة) التي ينقلها مرسل إلى متلق لايمكن أن تتم إلا إذا كانت قائمة على قواعد مستقرة تجعل العلامة معروفة عند المتلقي. فيجب، من أجل توصيل شيء أعرفه إلى انسان لايعرفه (كلمة، حركة، علامة، صوت) أن تقوم هذه العلامة التي أنقلها

على قواعد(أو شفرات) تستند إلى اتفـاق ثقـافي ما، أو نظام ما، لغـوي أو غير لغوي . .

ولكن اتفق الجميع على تعريف (النظام) ففي حين تقوم النظرة التقليدية على تصور سوسير للتعارض بين اللغة والكلام، فتصبح اللغة نظاماً ثابتاً دائماً عاماً، في مقابل الكلام المتغير الحادث الفردي. فإن اللغويات التحويلية قد غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام في اللغة. كما وجّه باختين نقداً مبكراً للمفهوم السوسيري للنظام. وعارض المفهوم الرومانسي للخلق، كخلق فردي مستمر، لأنه لايتفق مع أي نظام، ورأى أن النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد، وجدلي، تتفاعل في داخله العلامة مع الواقع، بحيث يصبح كلاهما مؤثراً في الآخر تأثيراً متبادلاً، وليس تأثير العلامة في العلامة كما في الفكر الكلاسي.

وأما (الشيفرة) فقد تحدث عنها سوسير. ووحّد بعض الباحثين بين (الشيفرة) واللغة. ولكن آخرين فرقوا بينهما. فأثبت بيير جيرو P.GUIRAUD أن الفرق بين المجالين هو في أن التواطؤ (الشيفري) ظاهر وإلزامي، بينما التواطؤ اللغوي ضمني، ويولد تلقائياً في مجرى الاتصال. (١٦) أي أن الشيفرة ، مغلقة وجامدة، بينما اللغة مفتوحة، وتخلق من جديد مع كل كلمة تنطق. والفرق الأساسي بين الاثنين هو أن (الشيفرة) خلقها الانسان من أجل الاتصال، بينما اللغة خلق مستمر يجري مع عملية الاتصال. ففي (الشيفرة) توجد البداية دائماً في رسالة جاهزة.

أما اللغة فإنها لاتعطي رسالتها إلا عند وصول القول. فلا يعرف شيء عن نقطة الانطلاق. ومعنى انغلاق (الشيفرة) وجمودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولاً عليه واحداً فقط. بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد، أو كثرة المدلولات عليها لدال واحد.

و(الدال) هو أحد طرفي الدليل . ويستحيل فصل تعريفه عن تعريف المدلول ولكن الفرق بينهما هو أن المدلول يمكن أن يعوض بمادة معينة هي الكلمات، بينما تفرض مادية الدال تمييزاً واضحاً بين المادة والماهية .

و(الدليل) هو علاقة ترابط أو اتحاد دينامي مع الشيء الفردي من جهة، ومع ذاكرة الشخص الذي هو بالنسبة لها علاقة، من جهة ثانية . والقرينة، والإيقونة، والرمز، كلها تحيل إلى علاقة بين طرفين. وقد اغتنت نظرية الدليل . منذ سوسير، بمبدأ (التشكل المزدوج) الذي أبرز مارتينييه MARTINET أهميته إلى حد جعل منه المقياس المعرف للغة : فمن بين الأدلة اللسانية يجب الفصل بين الوحدات ذات الدلالة التي تتوفركل واحدة منها على معنى (الوحدات الدالّة) ، والوحدات المميزة التي تسهم في الشكل، ولكن لامعنى لها مباشرة (الوحدات الصوتية). وهكذا يتكون الدليل من دال ومدلول . ويشكل صعيد الدوال صعيد العبارة. ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى. فنحصل على :

١ - ماهية للعبارة، كالماهية الصوتية المنطوقة. وغير الوظيفية، ويهتم بدراستها علم الأصوات (الفونتيك)PHONETIQUE وليس الصوتياتية (الفونولوجيا) PHONOLOGIE .

٢ - شكل للعبارة تكون من القواعد الجدولية والتركيبية .

٣- ماهية للمحتوى، وهي المظاهر العاطفية والإيديولوجية .

٤ - شكل للمحتوى هو التنظيم الصوري فيما بين المدلولات بوساطة غياب أو حضور علامة دلالية.(١٧)

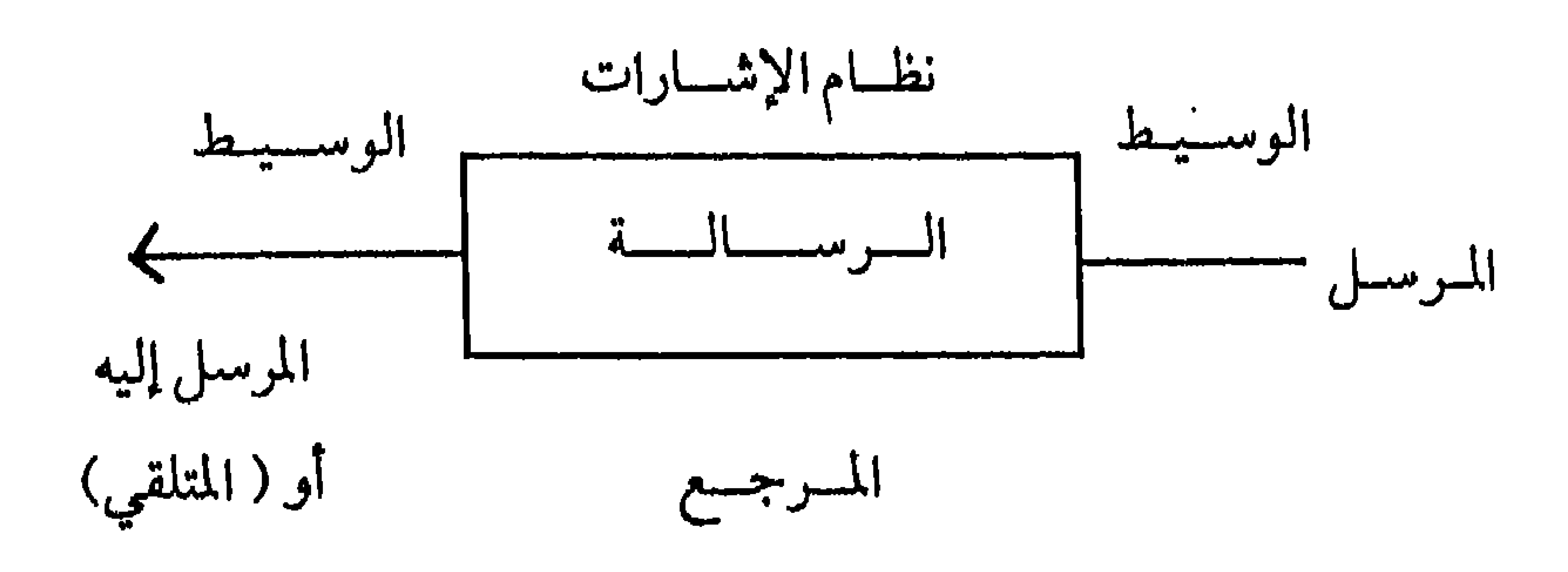
والفرق بين الدليل الدلائلي والدليل اللساني هو أن الأول مثل نموذجه، يتكون من دال ومدلول (لون الضوء في قانون السير مثلاً هو عبارة عن أمر للسائقين). ولكنه يختلف على صعيد الماهيات، فللدليل - إذن - وظيفة مزدوجة.

وأما (الوحدة الدلالية) فهي الوحدة الصغرى للمعنى ، .أو هي امتداد يعكس تبايناً دلالياً . ولكن الكلمة المفردة هي أهم الوحدات الدلالية ، لأنها تشكل أهم مستوى أساسي للوحدات الدلالية . ويمكن تقسيم الوحدة الدلالية إلى أربعة أنواع هي : الكلمة المفردة ، والتركيب (أكبر من الكلمة) ، وأصغر من كلمة (= المورفيم ، مثل أحرف المضارعة في أول الفعل المضارع ، وكالضمائر المتصلة بالكلمة) ، وأصغر من مورفيم (= صوت مفرد مثل دلالة الضمة على المتكلم ، والفتحة على المخاطب ، والكسرة على المخاطبة ، في الضمائر : كتبتُ – كتبتَ – كتبتِ) .

وأما (الوسائط) فهي مجموعة وسائط الاتصال من مثل الكتاب ، والسينما ، والمذياع ، والأزياء . . إلخ . والوسيط يضمن مادة العلامة وركن وحامل هذه العلامة . وأن طبيعة وبنية ووظيفة نظام الرمز مرتبط بالوسيط . ويرى (ماك لوهان) : إن الوسائط هي امتداد لحواسنا ولوظائفنا ، فالكتابة هي امتداد للرؤية ، واللباس امتداد للجلد ، والخطوط الإلكترونية امتداد للجهاز العصبي المركزي . . . إلخ

وهذه الوسائط إما أن تكون حارة أو باردة . فالرسالة حارة بمقدار ماتوفر من عناصر محللة للرموز ، تتناول مدلولاً بغض النظر عن غنى أو فقر هذا المدلول . وحرارة الرسالة مرتبطة بمشاركة المتلقي الذي يتوجب عليه أن يؤول الرسالة ، ويوفر لها العناصر الإعلامية التي تفتقدها . وهكذا يمكن القول إن العلوم حارة ، والفنون باردة ، والثقافة الغربية حارة ، والثقافات البدائية باردة ، والحياة المدنية حارة ، والحياة الريفية باردة . .

وأما (الوظيفة) فتكمن في تأمينها الاتصال بين الأفكار عبر وسيلة الرسائل ، مما يحتّم وجود أداة ، أو مرجع ، أو علامة . . إلخ . كما يتوجب أن يكون ثمة وسيلة نقل تصل بين المرسل والمرسل إليه كما في الشكل التالي :



وأما (الإشارة) فهي منشط يشترك مع منشط آخر في استدعاء الصورة الذهنية . وهناك نوعان من الإشارات : الطبيعية ، والاصطناعية . فالإشارات الطبيعية تعتمد على العلاقات الموجودة في الطبيعة (الغيم يدل على المطر) . وأما الإشارات الاصطناعية فهي من صنع إنساني أو حيواني ، فالرسم والكلام وشارات الخطر كلها إشارات لتمثيل الواقع . ومعناها يصدر عن اتفاق بين الذين يستعملونها ، فالرسم الذي يمثل طفلين يعني للسائقين وجود مدرسة . .

إن فاعلية الإيصال تحتم أن يكون لكل (دال) مدلول واحد لاغير ، ولكل (مدلول) دال واحد لاغير . وتلك هي حال اللغات العلمية وأنظمة الإشارات والرموز المنطقية . ولكن الواقع العملي يؤكد وجود العديد من الأنظمة ، بحيث يرجع الدال إلى مدلولات كثيرة ، وحيث يعبر المدلول عن ذاته عبر دالات متعددة كما هي الحال في أنظمة الرموز الشعرية مثلاً .

إن المجتمع نظام من العلاقات قائم بين الأفراد . قوامه الإنجاب والدفاع والتبادلات والإنتاج . . إلخ ، وليست الأعياد والطقوس والأزياء والاحتفالات والألعاب سوى أشكال من الاتصال . ومن خلالها يحدد الفرد ذاته إزاء الجماعة ، وتحدد الجماعة دورها إزاء المجتمع . .

و(الإشارة) - بشكل عام - هي كل ما (يشير) (من شيء ، أو كلمة ، أو إيماءة ، أو حركة) إلى شيء غير ذاته ، أو إلى تصور فكري . وكلما تقدمت

الحضارة الإنسانية وتطورت ازداد استعمالها للإشارات وتنوع. فالعقل البشري يلجأ إلى الاقتصاد في الحركات والجهود العضلية. ويختصر الأفكار المجردة والعمليات المطولة، بما يمكن أن يدل عليها.

وتحتل الإشارة. في عالمنا، محل الشيء، وعالمنا يزخر بالإشارات البصرية والسمعية: إشارات السير، واللغة المحكية، ورنين الجرس والهاتف، وزمور السيارات.. إلخ. وهذه الإشارات المتعاظمة دفعت رولان بارت إلى دراسة (إمبراطورية الإشارات) في اليابان (بلد الكتابة) حيث توجد الإشارة القوية المنظمة التي ليس فيها تطبع أو عقلانية. إنها إشارة فارغة: مدلولها يهرب. لاآلهة تقبع فيها ولاأخلاقية. تسيطر فيها الدالات دون منازع. (١٨)

واستعمال الإشارات بشكل منظم أو غير منظم أمر يلازم كل حي، ويدخل كل بنية اجتماعية، مهما كان نصيبها من البدائية. والتواصل بين المخلوقات يظهر بأشكال عديدة، ليس على المستوى الإنساني فحسب، بل وعلى المستوى الحيواني كذلك. فقد أثبتت التجارب أن عدداً كبيراً من الحيوانات تستعمل إشارات مميزة للاتصال فيما بينها، فالنحل يتعاون فيما بينه ليجني الرحيق، ويتواصل بإشارات الرقص. وكذلك يفعل النمل، وغيرهما.

أما الانسان فهو أكثر المخلوقات استعمالاً للإشارات المختلفة، من أجل التواصل مع الآخرين، فهناك حركات اليدين، وإيماءات الرأس والوجه والعينين والشفتين والحاجبين والصوت.. إلخ وكلها أشكال من الإشارات تؤلف أنظمة ذات قواعد وقوانين.

و (اللغة) هي أكثر هذه الأنظمة تعقيداً. وهي تتكون من إشارات لابد من استعمالها في عملية التواصل بين الأفراد، وذلك من أجل الاقتصاد في الوقت. ويمكن تحديدها بأنها نتاج اجتماعي واع يتكون من دال ومدلول يمثلان مفهوماً غير الإشارة ذاتها. فهنالك فرق بين الدال الصوتي، والمدلول الذهني، والمرجع المادي.

وأما (اقتصاد الكلام) فيرتبط بشرط الجهدالأقل، ولذلك يعتبر مصدراً آخر من مصادر تغير المعنى، فحذف غير الضروري من الخطاب يرتبط بالسياق، ضمن المعرفة العامة. فجملة من مثل (مدينة العاصمة الفرنسية) تصبح(العاصمة الفرنسية) ثم تختصر إلى (العاصمة) أو (باريس). وقد يلحق الاقتصاد في الكلام الكلمة نفسها، عن طريق البتر فـCINEMA تصبحCINE . وأحياناً يُكتفى بالحرف الأول من الاسم ، فـFRANCE تصبح F.

ويلحق بالمصطلحات(السيميولوجيا) المعاني المحتملة في (السيميولوجيا). وهي عديدة، فهناك المعنى الأساسي، والإضافي، والأسلوبي. والنفسي. والإيحائي. . إلخ.

فـ(المعنى الأساسي) أو الأولي يسمى المعنى التصوري، أو المفهومي، أو الإدراكي. ويشترط في المتكلمين بلغة ما أن يكونوا متفقين على المعنى الأساسي.

و (المعنى الإضافي). أو العرضي، أو الثانوي، أو التضمني، هو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق مايشير إليه. أي جانب معناه التصوري الخالص. وهو زائد على المعنى الأساسي. وليس له صفة الثبوت والشمول، وإنما يتغير بتغير الثقافة والزمن، فلفظة (رشيق) مثلاً تختلف في معناها الإضافي عن لفظة: هزيل أو نحيل. وليس شرطاً على المتكلمين بلغة ما اتفاقهم في المعنى الإضافي. ذلك لأن المعنى الإضافي هو معنى مفتوح، وغير نهائي ، بخلاف المعنى الأساسي. ومن الممكن أن يتغير المعنى الإضافي ويتعدل، مع ثبات المعنى الأساسي.

و(المعنى الأسلوبي) ، هو المعنى الذي تحمله قطعة من اللغة بالنسبة للظروف الاجتماعية لمستعمليها، والمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها، كما أنه يكشف عن مستويات أخرى مثل التخصص، ودرجة المتكلم الاجتماعية، ولغته الأدبية . .

و (المعنى النفسي،) يشير إلى مايتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد . وهو معنى فردي، ذاتي، مقيد بالنسبة لمتحدث واحد، ولا يتميز بالعمومية ولا التداول بين الأفراد جميعاً. وهو يظهر في الأحاديث العادية للأفراد، وفي الكتابات الأدبية . .

وأما (المعنى الإيحائي) ، فيتعلق بكلمات ذات مقدرة خاصة على الإيحاء نظراً لشفافيتها. وهي تملك هذا التأثير من خلال تأثيرات ثلاثة : صوتية (صليل السيوف، خرير الماء. . إلخ) ، وصرفية(في الكلمات المنحوتة: بحتر للقصير، مأخوذة من بتر)، ودلالية(تتعلق بالكلمات المجازية).

هوامش الفصل الأول

١ - امبرتو ايكو - البنية الغائبة - باريس ١٩٧٢، ص ١١ .

٢ - لم يتفق المترجمون العرب على تسمية واحدة: فبعضهم يعتمد مصطلح (السيمياء) مثل حسام الخطيب (المعرفة عدد ١٧٧ عام ١٩٧٦) ، وسعد مصلوح في كتابه: الأسلوبية، وانطوان أبو زيد في ترجمته لكتاب بيير جيرو، ونصرت عبد الرحمن في كتابه: النقد الحديث. وآخرون يعتمدون(علم الدلالة). وفريق ثالث يعتمد (علم الدلالات ، وعلم العلامات) مثل المسدي في كتابه: الأسلوبية والأسلوب ، وحمادي صمود (الحوليات عدد ١٥ عام ١٩٧٧) . وفريق رابع يؤثر (علم الإشارة) مثل محمد الحناش في كتابه: البنيوية في اللسانيات. وفريق خامس يفضل (علم الأدلة) مثل محمد البكري في ترجمته لكتاب رولان بارت. وفريق سادس يستعمل (علم الدلائل والدلائلية) مثل الطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونين. وسابع (السيميائية) مثل : جمال شحيد (المعرفة عدد ١٧٧ عام ١٩٧٦) . وثامن (العلامية) مثل : المسدي (الأسلوب والأسلوبية، وعلى العشي (تحليل سيميائي) ١٩٧٦ .

3 - CH.PEIRCE Ecrits Sur La Segne. Parirs 1978 P140

4 - Ibide : P 158

٥ - تودوروف - معجم انسكلوبيديا العلوم واللغة ص ١١٣ ، ط الفرنسية .

٦ - فردينان دي سوسير - محاضرات في الألسنية العامة. باريس ١٩٧٥ ، ص ٣٣.

٧ - اميل بنفنست - سيميولوجيا اللغة - تعريب سيزا قاسم - مجلة (فصول) القاهرة - ابريل ١٩٨١ ، ص ٦١ - ٢

٨ – اميل بنفنست – قضايا علم اللغة العام ص ٢٨ .

٩ – رولان بارت – مبادىء السيميولوجيا – باريس ١٩٦٤ ص ١٩٦ .

١٠ – جورج مونين – مقدمة للسيميولوجيا – باريس ١٩٧٠ ، ص ١٩٦ .

١١ – امبرتو ايكو – نظرية في السيميوطيقا – لندن ١٩٧١ ، ص ٣، ١٣ .

١٢ – امبرتو ايكو – البنية الغائبة ، ص ١٣

١٣ – المصدر نفسه ص ١٣

١٤ – جورج مونين – مقدمة للسيميولوجيا ص ١٤

١٥ – تودوروف – العلامة – ترجمة : خليل الدمون – مجلة (الفكر العربي المعاصر) صيف ١٩٨٤ – العدد ٣٠ – ٣١ ، ص ٦٨ .

١٦ – بيير جيرو – دراسات في اللغويات التطبيقية ص ٣٧ .

١٧ – رولان بارت – مبادىء في علم الأدلة – ترجمة : محمد البكري – دار الحوار ، اللاذقية ، ص ٦٧ ، ط٢

١٨ – رولان بارت – إمبراطورية العلامات – باريس ١٩٧٠ .

الفصل الثاني

مناهج التحليل السيميائي للأدب

١ - مناهج الدراسة (السيميولوجية):

مرّ (علم الدلالة) بمراحل ثلاث، فقد كان في المرحلة الأولى دراسة تاريخية، كما نجد لدى بريل BREAL. وفي المرحلة الثانية أصبح بحوثاً ودراسات في النظريات والحقول الدلالية. وفي المرحلة الثالثة وصل هذا العلم إلى (علم الدلالة البنيوي) الذي يرى أن البنى اللفظية، بعددها الصغير جداً، هي نفسها دائماً في كل مكان، وأن كل بنية منها لاتغطي إلا حقلاً مفهومياً مختصراً، وأن هذه البنى اللسانية تتناسب مع بنى مفهومية، وأنه ينبغي ألا نخلط حقلاً دلالياً مع نسق صوتي أو وظيفي يعتبر فيه كل عنصر من العناصر ضرورياً لعمل المجموع الذي وحده يستحق اسم (بنية)، ذلك أن (الحقل الدلالي) مكون من مجموعة من العلاقات، حيث يأخذ كل مصطلح علته، ولكن ليس بشكل ضروري أو آلي. وهذا هو مشروع (علم الدلالة البنيوي). مع اختلاف في المعالجة والدراسة بين المناهج التوزيعية، والتوليدية، والاشتقاقية، والإحصائية.. إلخ.

وسنشير إلى كل منهج من هذه المناهج (السيميولوجية):

آ - منهج التحليل التوزيعي:

ويعتمد على النظرية السلوكية. ويتزعمه بلومفيلد في الولايات المتحدة الأمريكية. ويرى هذا المنهج أن الكلمات لامعنى لها خارج سياقها. وأنه ليس للكلمة إلا وظائفها. وأن علامات الكلمة، ضمن الخطاب، مع الكلمات الأخرى، هي التي تحدد معناها.

وتركز النظرية السلوكية على مايستلزمه استعمال اللغة في الاتصال، وتهتم بالجانب الممكن ملاحظته علانية. وهي - بهذا - تخالف النظرية التصورية التي تركز على الفكرة أو على التصور. وقد سيطرت السلوكية على حقل السيكولوجيا الأمريكية فترة طويلة. وهي تشكك في كل المصطلحات الذهنية، من مثل العقل والتصور والفكرة، وترفض الاستبطان كوسيلة للحصول على مادة ذات قيمة في علم النفس. وترى أنه يجب على عالم النفس أن يقصر همه على مايمكن ملاحظته مباشرة من سلوك مباشر. كما تقلص دور الغرائز والدوافع والقدرات الفطرية الأخرى، وتؤكد علي الدور الذي يلعبه التعلّم في اكتساب النماذج السلوكية. وتحتم أن العالم محكوم بقوانين الطبيعة، ويمكن وصف السلوك عند السلوكيين بأنه نوع من الاستجابة لمثيرات البيئة.

وقد أقر بلومفيلد(١٨٨٧ - ١٩٤٩) هذا الاتجاه السلوكي في اللغة. وعرّف معنى الصيغة اللغوية بأنه الموقف الذي ينطقها فيه المتكلم، والاستجابة التي تستدعيها من السامع. فعن طريق نطق صيغة لغوية يحث المتكلم سامعه على الاستجابة لموقف. وهذا الموقف وهذه الاستجابة هما المعنى اللغوي للصيغة.

ولكن الملاحظات التي وجهت إلى النظرية السلوكية تؤكد أن الأفعال إذا كانت كلها منعكساً شرطياً فهل يمكن تفسير الحب والكراهية والجمال والقبح على هذا الأساس أيضاً؟ وماهو موقف السلوكية إذا جاء رد الفعل غير متوقع؟ إن النظرية السلوكية تقوم على أساس تجارب أجريت على تعلم السلوك عند الحيوانات الدنيا. ثم نقلت نتائجها إلى الحيوان البشري في استعماله للرموز النطقية. وهذا تعسف، لأن ماينطبق على الحيوانات الدنيا قد لاينطبق على الإنسان.

وقد أثرت آراء بلومفيلد على تقدم اللسانيات الأمريكية، فنشرهاريس (١٩٠٩) كتابه (مناهج اللسانيات البنيوية) ١٩٥١، عرض فيه للمنهج

التوزيعي، كما اقترح قضايا جديدة من شأنها أن تعمق وتقدم الألسنية، مع تطبيق المنهج التوزيعي على تحليل الخطاب.

وأما نظرية السياق، التي يعتمدها - أيضاً - المنهج التوزيعي، فهي ذات منهج عملي يتزعمه فيرث FIRTH الذي أكد الوظيفة الاجتماعية. وقال إن معنى الكلمة هو في استعمالها، أو في الطريقة التي تستعمل بها، أو في الدور الذي تؤديه، وإن معناها لاينكشف إلا من خلال سياق الوحدة اللغوية. وعلى هذا فإن دراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها. ومعنى الكلمة يتعدل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها (سياق لغوي، عاطفي، ثقافي.. إلخ).

ولكن فيرث لم يقدم نظرية شاملة للتركيب اللغوي، بل اكتفى فقط بتقديم نظرية (للسيمانتيك). مع أن المعنى يجب أن يعتبر مركباً من العلاقات السياقية، ومن الأصوات والنحو والمعجم..

ومن الألسنيين الذين عدوا المنهج السياقي خطوة نحو المنهج التحليلي اولمان OLLMANN الذي يصرح بأن على المعجمي أن يلاحظ كل كلمة في سياقها، ثم يستخلص العامل المشترك العام بين هذه السياقات.

ب - منهج التحليل المفهومي (أو التوليدي):

جاء نقيضاً للمنهج التوزيعي الذي تعثر أمام مشكلات لم يتمكن من حلها تقنياً، وقد اعتمد المنهج التوليدي على الاستنتاج والعقلانية والذهنية. ولكن أهم مااعتمد النظرية التصورية (أو العقلية) الإنجليزي جون لوك J. LOCKE (١٦٣٢ - ١٧٠٤) الذي يقول إن استعمال الكلمات يجب أن يكون الإشارة الحساسة إلى الأفكار، وأن الأفكار التي تمثلها تعد مغزاها المباشر الخاص. وهذه النظرية تعتبر اللغة وسيلة أو أداة لتوصيل الأفكار، وأما هذه الأفكار التي تدور في أذهاننا فتملك - حسب هذه النظرية - وجوداً مستقلاً، ووظيفة مستقلة عن اللغة.

وقـد تجلـت أعـمـال هـذا المنـهـج فـي نـتـاج هـلـمـسـلـيـف L.HJELMSLEV(١٨٩٩ - ١٩٦٥) الألسني الدانماركي الذي شارك في تأسيس (النادي اللغوي بكوبنهاجن) عام ١٩٣١. ثم أسس تيار (الكلوسيماتيكية) اللغوية الذي يهدف إلى تطوير مفهوم اللغة بنوع من التعمق، ويعتبرها شكلاً يتميز باستقلال تام. والتحليل اللساني يجب أن يسمح بالوصول إلى معرفة وتحديد العناصر النهائية للغة. ونظراً لأن هلمسليف يتخذ وجهة نظر خاصة به، فقد اضطر إلى تغيير جهاز المصطلحات السوسيرية واستبدلها بجهاز خاص به. فلم يعد عنده (دال) و(دليل)و(مدلول)، بل عوض هذا بمستوى التعبير ومستوى المحتوى.

وقد هدفت (الكلوسيماتيكية) إلى وصف علم اللغة الذي يتميز بالمثولية، وينحصر في اعتبار اللغة وحدة مغلقة على نفسها، وأن تحليلها للألسنية يجب أن يتم بوساطة عدد محصور من العناصر، وأنه يجب أن يتخذ مبدأ التجريب أساساً لمنهجها الوصفي. وهذا المبدأ يتميز بالبساطة والشمولية وعدم التناقض. وبهذا المنظور يرى هلمسليف أن المبدأ التقليدي (الاستقراء) الذي ينطلق من الخاص(المعطيات) إلى العام (القوانين) هو مبدأ انتقائي لايمكن أن يتناول إلا مفاهيم صالحة لنظام لغوي معين ومفرد. أما (الكلوسيماتيكية) فتنطلق من النص، أو من مجموعة من التعابير قابلة للتحليل. وهي لاتركز الوصف على العناصر بل على العلائق التي تربط العناصر بعضها ببعض.

ويلعب مفهوم الوظيفة(العلاقة بين المصطلحات) دوراً كبيراً عند هلمسليف، فالنص يتميز بقابليته للتحليل إلى وحدات صغرى وأصغر، على العكس من الأشكال الأخرى للتواصل، من مثل إشارات المرور (الأحمر، والأخضر). فهذه أشكال تعبيرية لها محتوى خاص، بينما وحدات التحليل اللساني رموز ولها دلالة. .

جـ - منهج التحليل الإحصائي:

ويبدأ بإقامة جدول يضع فيه كل الكلمات (المشتقة) من أصل واحد، ثم يبني نسقاً لها. وقد جمع بيير جيرو مثلاً مائتين وخمسين كلمة كلها في معنى الغش (غش، غشاش. . إلخ). .

وأورد اللساني الأمريكي زيف O.K.ZIPF أنه أثبت أن تكرار الكلمات في نص من النصوص، أو في مجموعة من النصوص، يتناظر مع توزيع ثابت: فالكلمات المنضدة بموجب تدرج تكراري تنازلي تتوزع حسب خط مقوس. . وتوجد، من جهة أخرى، علاقة حميمية بين عدد الكلمات لتكرار ما، وبين التكرار. أما الفئات التي تكون فيها نسبة التكرار منخفضة فإنها تحتوي على عدد أكبر من الكلمات، ففي نص مايحتوي مثلاً على ست مائة كلمة مستعملة مرة واحدة لجد مائتي كلمة قد استعملت مرتين، ومائة كلمة قد استعملت ثلاث مرات . . . إلخ وهذه النسب ثابتة وعالمية. .

وقد استخدم بيير جيرو الألسني الفرنسي المنهج الإحصائي في كتابيه (السمات الإحصائية للمفردات) ١٩٥٤، و (البنى الاشتقاقية للفظ الفرنسي) ١٩٦٢. وانتهى فيهما إلى نتائج هامة. ولكنها تخص اللغة الفرنسية أكثر مما تخص غيرها من اللغات. .

ويعتمد منهج التحليل الإحصائي والاشتقاقي على نظرية الحقول الدلالية التي ترى أنه لكي نفهم معنى كلمة فإنه يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً. وندرس العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي. ولهذا يعرف Lyons معنى الكلمة بأنه محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي. وهدف تحليل الحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها ببعضها بعضاً، وصلاتها بالمصطلح العام.

وقد تم توسيع مفهوم الحقل الدلالي ليشمل أربعة أنواع هي:

١ - الكلمات المترادفة، والمتضادة.

٢ - الأوزان الاشتقاقية.

٣ - أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية .

٤ - الحقول السنتجماتية .

ومن أهم تطبيقات هذا المنهج دراسة TRIER للألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية الوسيطة في عام ١٩٣١ فبين أنها تشكل كلاً مبنياً يرتبط في داخله كل عنصر مع الآخر . وانتهى إلى أن المفاهيم تغطي حقول الواقع كلها، دون أن تدع فراغاً . وينتج عن هذا أن أي تغيير ضمن حدود مفهوم مايؤدي إلى تغيير في المفاهيم المجاورة، كما يؤدي، بشكل غير مباشر، إلى تغيير الكلمات التي تعبر عنها . ولاحظ أن مفردات المعرفة الألمانية اعتمدت، في بداية القرن الثامن عشر، على ثلاث كلمات هي : الحكمة، والفن، والمصطنع . وبعد قرن من الزمان تغير معنى هذه الكلمات الثلاث ضمن تحدد كلي للبنية اللفظية، ولرؤية العالم التي تعكسها .

وعلى الرغم من أن هذا الكشف في مفاهيم الحقول الدلالية يعد ثورة كبرى في علم الدلالة الحديث، فإن (ترير) لم يعر التغيرات الصوتية أهمية، مع أنها ذات تأثير كبير في اللغة .

وممن طبقوا هذا المنهج، أيضاً MATORE ولكن من منطلق آخر . فإذا كان (ترير) فيلسوفاً يتبع تقاليد المدرسة المثالية الألمانية، ويدرس الحياة الروحية والأخلاقية، لكي يحيط بـ(روح) الأمة، في عصر من العصور، فإن (ماتور) عالم اجتماعي، يتبع المدرسة الفرنسية، ويهتم بالموضوع المادي والاقتصادي والتقني والسياسي للمفردات، و يحدد الأجيال اللسانية، ثم يعين المراحل التاريخية الكبرى، ويدرس، من خلالها، البنية اللفظية من منظور سكوني، وهو يقسم الفترة مابين عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر إلى أحد عشر جيلاً . وكل جيل ثلاث عشرة سنة .

وقد أصبح منهج(ماتور) وأفكاره حقيقة واقعة في عدد من الدراسات الهامة مثل : (أطروحة) بيير جيرو حول المفردات والمجتمع في عهد لويس فيليب . وقضية (أطروحة) غريماس عن العالم سنة ١٨٣٠ وهي محاولة

وصفية لمفردات الثياب، وذلك كما تظهر في صحف العصر آنذاك. وكذلك أطروحة كويمادا M.QUEMADA عن تجارة الغراميات في الروايات الاجتماعية بين عامي ١٦٤٠ و ١٦٧٠. وقد ركزت كل هذه الأعمال على أهمية (الحقل اللساني)، وأعطته مالم يعط من قبل.

ولكن باحثين آخرين اعتمدوا الجوانب النفسية واللسانية، فرأى سبيربر SPERBER في القوة الانفعالية مصدراً من مصادر الخلق اللساني وتغييرات المعنى. ففي المجتمع ولدى الفرد دوماً عوالم مفضلة للتفكير، وأنواع مفضلة من الموضوعات. ويعود السبب في هذا إلى الوسط من جهة، وإلى النشاط من جهة أخرى، فالأرض مثلاً لدى الفلاح هي محور اهتمامه وتفكيره، والبحر محور اهتمام وتفكير البحّارة والصيادين، والموضوعات السياسية تأخذ أهمية خاصة زمن الثورات، والخوف والحقد يغزوان حقل الشعور النفسي في زمن الحروب.. وهذ الاستحواذات المنتشرة، وغير الثابتة، هي غير مدركة، بل مكبوتة بفعل الممنوعات الاجتماعية. ولكنها جاهزة في اللاشعور، ومؤثرة في اللغة، وتستطيع أن تجذب أفكاراً أخرى، وكلمات أخرى إلى مدارها. وذلك باستعارة صور من الواقع الخارجي..

ومثله قام بيير جيرو في كتابه (في الأسلوبية) بتحليل بعض أعمال باشلار، وبارت، وريشارد، وموررون. وكشف عن وجود مفردات لها حظوة عند معظم كبار الكتاب. وهي تظهر بضغط من قوى لاشعورية في معظم الأحيان. وهذا النوع من الدراسات لمعجم كل شاعر على حدة، أو (للكلمات - المفاتيح) في أدبه، أو للكلمات التي يستخدمها في أدبه، أو في كتاب واحد من نتاجه، جعل بعض الباحثين يركز هذه الكلمات في (بؤرة) واحدة، أو (جذر) واحد. وقد وجدوا أن بودلير يدور حول (الهاوية). وأن مالارميه يدور حول (اللازورد). وفاليري حول (الظل). وأن البنية الرمزية لديوان (أزهار الشر) لبودلير مثلاً، تحوي أربعة آلاف كلمة تشكل المعجم اللغوي للشاعر في ديوانه. وهي تتوزع على خطوط رئيسية أربعة تحدد

العالم البودليري. وهي: السماء، والأرض، والجحيم، والحلم. فالجحيم هو الحياة اليومية التي يعيشها الشاعر في عالم بائس. قذر. داعر، شرير. والحلم هو الذي يسمح له بالهرب من هذه الإقامة الجبرية في عالم خال من الحب. وإذا كان الجحيم يقابل الأرض، فإن الحلم هو الذي يقابل السماء حيث اللازورد العميق، اللامع، الحار، وحيث الحرية والطهارة والجمال والهدوء.

وقد قامت مؤخراً أبحاث هدفت إلى وصف مجموعات المفردات، وذلك عن طريق نظام من السمات المعنوية البسيطة، والبحث في نماذج الكلمات، انطلاقاً من اللسانيات المعاصرة، وعلى الخصوص الدراسات الصوتية. وهي تطمح إلى تجاوز مفهوم (الحقول الدلالية) الضيق، والسطحي، لتصل إلى بنى أعمق وأعم، وتتمثل في جهود مونين G. Mounin وبيير جيرو P.GUERUD التي تتوخى إرجاع هذه الحقول الدلالية إلى (أنساق) بنيوية. وهكذا يمكن القول إن علماً جديداً قد بدأ، هو (علم الدلالة البنيوي).

* *

رغم أن مصطلح (السيمياء) استعمل أول الأمر في الطب، للدلالة على دراسة العلامات الدالة على المرض [1]، فإن هذا المصطلح قد انتقل، من بعد، إلى ميدان اللغة، ثم أصبح منهجاً في المعرفة، هدفه وضع حقائق صالحة لكل الميادين التي تستعمل فيها الأنظمة العلامية، اللغوية وغير اللغوية، كنظام الأزياء، والعلامات. وهذا مايذهب إليه رولان بارت الذي يعتبر (السيميولوجيا) علماً عاماً يستمد أصوله النظرية من الألسنية، لأنها فرع من فروع علم اللغة العام. وهذا الاتجاه الذي يعد رولان بارت، وبنفنيست، وجوليا كريستيفا من أبرز ممثليه، يميل إلى إرساء قواعد السيميائية الأدبية قبل تأسيس علامية عامة، لأن النص الأدبي يعتبر أهم نظام علامي مادته اللغة.

وعندما انتقل المصطلح إلى ميدان الأدب والنقد أصبح (منهج التحليل السيميائي) للنص الأدبي ينطلق من اعتبار النص يحتوي بنية ظاهرة وبنية عميقة، يجب تحليلهما، وبيان مابينهما من علائق، لأن انسجام النص الأدبي ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة التركيب. وبذلك تخلصت السيميائية، في ممارساتها، من ثنائية الشكل والمضمون، لأنه لايوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته، بل إن كل تصور، وكل قاعدة هي في نفس الوقت (تركيبية ودلالية).

ولئن اتفق السيميائيون على التسليم بوجود بنية ظاهرة وبنية عميقة في النص الأدبي، فإنهم اختلفوا، بعد ذلك، تبعاً لاتجاهاتهم العلمية والإيديولوجية، في تحديد العناصر المكونة لكل (بنية) ، إلى اتجاهين أساسيين: الأول يرى أن البنية الظاهرة تتركب من الصياغة التعبيرية، فيحلل الدارس خصائص الشكل الأدبي، والخصائص الأسلوبية. وفي هذا المستوى يمكن تحليل علاقة اللغة بالسياق الخارجي. أما البنية العميقة فتشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردي، فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، وتحليل العلاقات بين الفاعلين في المستوى العمودي والأفقي، أي في مستوى جدول الاختيار وجدول التوزيع. ويمثل غريماس هذا الاتجاه.

وأما الاتجاه الثاني فتشمل البنية الظاهرة فيه البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية، في حين تتركب البنية العميقة من العوامل الخارجية التي تسهم في خلق النص الأدبي، سواء كانت اجتماعية أم ثقافية أم نفسية، ويهدف هذا الاتجاه إلى التعمق في المنهج الاجتماعي. وتعتبر جوليا كريستيفا من أشهر مؤسسيه..

وسندرس أشهر ممثلي النقد السيميائي: رولان بارت في مرحلته السيميائية، وجماعة(تل كل) الفرنسية وخاصة فيليب سولرز، وجوليا كريستيفا، وغريماس، وديريدا، وجيرار جينيت، ويوري لوثمان..

** **

٢ - المنهج السيميائي في تحليل الأدب:

علم (الدلالة) هو ذروة دراسة البنية اللغوية، لأنه يؤكد على العلامة اللغوية. والعلامة اللغوية لها وجهان متحدان لايمكن فصل أحدهما عن الآخر: وجه (دال) ، وآخر (مدلول). والنقد السيميولوجي يعتبر الأدب نظاماً للعلامات يستند إلى نظام اللغة. والفنان يلعب بالرموز وكأنه يعرف هذه الخديعة، متذوقاً لعبته، وساعياً إلى أن يجعل الآخرين يتذوقونها ويفهمون إغراءها. ومن هنا قول بارت: «إنني ألقب علم الدلالات بأنه مجمل العمليات التي تتيح اللعب بالمعاني، وكأنها تلعب بحجاب ملون، بل بوهم».

وقد كان بارت، طوال حياته، الشاهد الحي على دلالات العالم الحديث، فقد توغل في بحر الدعاية، والأزياء، والسينما، ووسائل الإعلام، والتلفزة، والإذاعة. وكانت هذه كلها أسطوريات (ميثولوجيات) العصر الحديث، ففكّ رموزها، وتمعن في تسلطها على الضحايا البشرية التي تسعد بالضجيج وبالعنف والاعتداء. .

وبارت من السيميولوجيين الذين يرفضون فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وممن قالوا إن الإشارات تعوم سابحة لتغري المدلولات إليها، فتنبثق معها وتصبح جميعاً (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة. وهذا ماحرر الكلمة وجعلها (إشارة حرة) ، و(حالة حضور) لأنها موجودة أمامنا. وبالمقابل فإن (المدلول) يمثل حالة (الغياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة، وهذه العلاقة لاتنشأ إلا بفعل المتلقي الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول، وهي مايسمي بـ(الدلالة) . ولأن الصلة تقوم بين دال حاضر (هوالكلمة)، ومدلول غائب (هو الصورة الذهنية) ، فإن المدلول يصبح عالة على الدال، ويستحيل أن نتصور مدلولاً دون دال، لأنه العدم الذي معناه اللامتصور. ومن هنا صار الوجود اللفظي هو الأساس للحضور الذهني. .

إنه لابد أن يكون لدينا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة. فالقارىء مطالب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره. وذلك كي يتمكن من تخيله. ومن ثم تفسيره تفسيراً سيميولوجياً إبداعياً. وهي مهارة يكتسبها القارىء الموهوب بعد مران طويل. وبذلك تصبح القراءة عملاً إبداعياً كإنشاء النص. ولاريب في أن النص يبحث عن أب يتبناه. والأب هو القارىء المدرب. ومن خلال ذلك يدخل النص مع الإنسان واللغة في صراع انفعالي خلاق. (٢)

وانطلاقاً من اعتباطية الإشارة وكونها حرة التوجه نحو المدلول، ومن ثم قدرتها على تغيير ذلك المدلول واستبداله، جاء بارت يصور مسارين للنقد الأدبي: أحدهما يطلق (الدال) إلى أقصى مايمكن أن يذهب إليه، حتى إلى مابعد التحلل، إنه الانطلاق التام، حيث تتسنم الإشارة ظهر حالة خيالية، حرة، تتحرك خارج القوى التاريخية، والجدليات الثقافية، وبذلك تتحول القراءة إلى انعتاق ذاتي للقارىء نفسه، وكأنها حالة هوس. ويقوم هذا المسار على إلغاء المدلول. ويرى بارت أنه سبيل المستقبل النقدي، وأن وقته لم يحن بعد.

وأما المسار النقدي الثاني فيأخذ نفسه بتحليقات المعاني، وإشكاليات التفسير، دون أن يتجاوز حدود الإمكانيات الدلالية وخلفياتها، ذلك أن النقد، لكي يكون فعالاً، لابد أن يتحرك ضمن حدود المعاني. وبذلك يفتح بارت أبواب (السيميولوجيا) لتقود النقد إلى مسارات جديدة، تأخذ بمبادىء الألسنية، وتستثمرها في غزو آفاق النصوص الأدبية. وفتح مغاليقها..

في كتابه: أساطير (١٩٥٧)Mythologies يعرض بارت مفهوم مايجري من تلقاء نفسه، أي صفة البداهة والطبيعية لكل ماهو تاريخي وثقافي مكتسب بصورة عميقة. وهدفه المنظومات الفكرية، والعادات، والاهتمامات التي تتخذ طابع أسطورة وهيئة خرافة عاملة في العمق، طارحة إلى السطح دلائل ونظماً إشارية لايعوقها عائق، والتي تحتاج، لكي تؤكد ذاتها، إلى أن تنكر نفسها كأيديولوجيا ونتاج ثقافي، وأن تدعي أنها طبيعية

تجري من تلقاء نفسها . وقد كانت السينما ، والعدالة ، والاحتفالات ، والجرائم ، والزواج ، والأزياء ، والأطعمة ، والمسرح ، والأدب ، والمصارعة ، والإعلان ، والسيارات ، والرقص ، وسواها هي النماذج (الأسطورية) التي شكلت أساسيات كتابه هذا .

يرفض بارت اعتبار العمل الأدبي نتاجاً ، ويراه (علامة) على شيء يقع وراءه ، فتصبح مهمة النقد تفسير الدلالة ، واكتشاف حدودها ، وبصورة أساسية الحد الخفي (= المدلول) وبهذا فإن بارت يرى أن النقد هو عمل تفسيري لنص ما ، من أجل اكتشاف معناه العميق ، وأن اللغة الأدبية هي مجموعة من العلامات التي ينبغي تفسيرها للعثور على الحد التحتي ، أي المدلول ، باعتبار أن العلامة مركبة من دال ومدلول ، وأن عمل الناقد هو أن يدفع المدلولات إلى الوراء ، بصورة لانهاية لها .

ويتكون كتابه هذا من قسمين : نظري ، وتطبيقي . في القسم الأول خمس وأربعون دراسة قصيرة حول موضوعات معاصرة كتبها بارت خلال فترته (الصحفية) بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٦ . وقد حدد هدفه منها بقوله : «كانت نقطة بداية هذا التفكير إحساساً بالضيق إزاء الطابع الطبيعي الذي يضفيه كل من الصحافة والفن والرأي العام على الواقع . في حين أن هذا الواقع الذي نعيشه تاريخي تماماً . وباختصار فقد كنت أتألم عندما أرى ، في كل لحظة ، الخلط بين الطبيعة والتاريخ . وعند الحديث عن حاضرنا كنت أريد أن أمسك بالاستغلال الإيديولوجي الذي يختبىء وراء الغرض الزخرفي لكل البدهيات» .

كان بارت يرغب في تعرية كل الزيف الذي تلحقه بالطبيعة والبدهية أجهزة الإعلام وسواها ، تلك التي تموه الحقائق . ولم يكن هدفه - من وراء ذلك - سياسياً ، بل إيديولوجي يستهدف ذلك الوحش الذي يسميه (البورجوازية الصغيرة) . وهو يرى أن فرنسا كلها تسبح اليوم في هذه الإيديولوجيات التي لاتسمى : الصحافة ، والسينما ، والمسرح ،

والأحاديث، والطعام. . إلخ، وكل شيء في حياتنا اليومية يرجع إلى تصور البورجوازية لعلاقة الإنسان بالعالم. فنحن نعيش القوانين البورجوازية، وكأنها قوانين بدهية لنظام طبيعي، وكلما نشرت الطبقة البورجوازية تصوراتها، اتخذت تلك التصورات شكلاً طبيعياً.

وفي الجزء الثاني من الكتاب يقدم بارت وصفاً شاملاً « للأسطورة» اليوم. وهو طريقة لقراءة النص التطبيقي، توجه القارىء وترشده. ويرى بارت أن معنى الأسطورة اليوم يختلف عن معناها القديم. فإذا كانت الأسطورة في تعريفها القاموسي تعني تقليداً يكشف عن واقع طبيعي أو تاريخي أو فلسفي، فإن معناها اليوم يختلف تماماً، لأن الأسطورة اليوم أصبحت نظاماً للتواصل. ولم تعد تصوراً أوفكرة، بل أصبحت شكلاً ومعنى. ولم تعد تعرف بمادة رسالتها، بل أصبحت تعرف بالطريقة التي تنقل بها هذه الرسالة. وهذا يعني أن كل شيء يمكن أن يكون (أسطورياً)، حين ينتقل من الوجود المغلق الصامت إلى حالة كلامية مفتوحة يمكن أن يمتلكها المجتمع. وبما أن الكلمة الأسطورية رسالة، فهي يمكن أن تكون شيئاً آخر غير الكلام، مثل الكتابات، والصور، والتصوير، والريبورتاج الصحفي، والإعلان. . إلخ فكل هذه الأمور يمكن أن تكون أساساً للكلمة الأسطورية.

والأسطورة، عند بارت، تنتمي إلى (علم العلامات)SEMIOLOGIE وعلم العلامات يدرس أشكال الدلالات بغض النظر عن مضمونها. وفي الأسطورة نظامان من العلامات: نظام لغوي هو الكلام الذي تستولي عليه الأسطورة لكي تبني نظامها الخاص، ونظام الأسطورة ذاتها، وهو (ماوراء الكلام)، وهو لغة ثانية يجري بها الحديث عن اللغة الأولى. ولذلك يخضع علم العلامات الكتابة لنفس المعاملة، فينظر إليها على أنها علامة تصل إلى الأسطورة وهي محملة بذات الوظيفة الدالة.

وعلى مستوى اللغة يسمي بارت (الدال) معنى SENS . وعلى مستوى الأسطورة يسميه شكلاً. أما (المدلول)فيسميه تصوراً

والدال في الأسطورة شكل ومعنى في آن. وحين يصبح المعنى CONCEPT شكلاً فإنه يتحول إلى فراغ. وهذا تراجع غير طبيعي من المعنى إلى الشكل، من العلامة اللغوية إلى الدال الأسطوري. ولكن هذا التحول لايعني أن الشكل يلغي المعنى، وإنما يجعله فقيراً، ويفقده قيمته، ويظل المعنى حياً، ومن حياته هذه يتغذى شكل الأسطورة.

والتصور يشتمل على معرفة معينة للواقع، وإن كانت مشوشة أساساً، والتصور يؤدي وظيفة تذكرنا بفرويد ومذهبه النفسي. وكما يمكن أن يكون للمدلول الواحد أكثر من دال، يجد التصور الأسطوري أمامه عدداً غير محدود من الدالات. ويقابل فقر الشكل الكيفي ثراء التصور المفتوح على التاريخ كله. ويقابل كثرة الأشكال الكمية عدد صغير من التصورات. وتكرار التصور في أشكال مختلفة يمكن القارىء من تفسير الأسطورة. ويؤكد هذا عدم وجود أية علاقة منتظمة بين حجم الدال وحجم المدلول. ففي الأسطورة يمكن أن يمتد التصور إلى كمية كبيرة من الدالات. وعلى سبيل المثال يمكن أن يكون كتاب بأكمله دالاً لتصور واحد.

يصف بارت الأسطورة بأنها (لغة مسروقة)، فحين يكون المعنى ملآن تستولي عليه الأسطورة. وهذا مايحدث للغة الرياضيات مثلاً، فهي في حد ذاتها لغة غير قابلة للتغيير، لغة اتخذت كافة الاحتياطات اللازمة ضد التفسير. لذا تستطيع الأسطورة أن تستولي عليها استيلاء تاماً، لأن الأسطورة قادرة على الوصول إلى أي شيء، قادرة على إفساد أي شيء. ولكن لغة الشعر هي لغة أخرى تقاوم الأسطورة بقدر الإمكان. ويحاول الشعر المعاصر أن يحول العلامة إلى معنى. ولربما كان هدفه الوصول، لا إلى معنى العلامات، بل إلى معنى الأشياء ذاته. ومن هنا يؤكد الشعر الحديث ذاته على أنه عملية قتل للغة.. ومقاومة الشعر هي التي تجعل منه فريسة سهلة للأسطورة: تأسر الأسطورة فوضى العلامات الظاهرية، وتحولها إلى دال خال يستخدم للدلالة على الشعر.

تتضمن الأسطورة قضية. والقضية في (المصارعة الحرة) مثلاً هي تعارض الخير والشر. والقضية في (التمثيل) هي نوع من التحييد. فالممثل معروف على المسرح أو الشاشة، وهو يقوم بدور أو بأدوار محددة. ولكن الصورة الفوتوغرافية تقدمه في صورة زائفة، يفقد فيها صوته ودوره، ويصبح صامتاً غامضاً. هكذا تقلب الصورة الأوضاع. فلا تقدم الممثل كبطل من خلال الأدوار التي يقوم بها، وإنما من خلال حياته الخيالية التي تعبر عنها الصورة. وفي مجال (الملاكمة) يتحول كل شيء إلى علامة. فحين نشاهد مباراة في الملاكمة نتساءل عما إذا كانت الضربات تؤلم المتلاكمين أم لا ؟ وعما يفكر فيه الملاكم وردود فعله. في حين أن (المصارعة الحرة) لاتشتمل على مثل هذا، لأنها ليست رياضة، وإنما هي عرض يظهر فيه كل شيء، كما هو الحال في المسرح الإغريقي. والمصارع الحر يلبس قناعاً يلتصق بوجهه. ومجرد ظهوره يعلن عن الطريقة التي سيتم بها لقاؤه مع خصمه. وكل شيء بعد ذلك يجري مؤكداً ماسبق أن أعلنه ذلك القناع: الحركات، التعبير عن الحقد أو الألم.. إلخ، وبالمبالغة تتحول الحركات إلى علامات: ركلة قدم مثلاً ينتقم بها المصارع من زميله المطروح أرضاً، ضربة لايراها الحكم، وإنما يراها الجمهور، ولابد أن يراها الجمهور لكي تبلغ غايتها. مما يؤكد أن الملاكمة رياضة، وأن المصارعة الحرة هي عرض في المقام الأول.

و (الكاتب) شأنه شأن الممثل والمصارع، فهو أيضاً آلة. وحين يأخذ إجازة، كبقية العاملين، فإنه يختلف عنهم في أنه يعد كتاباً جديداً أثناء هذه الإجازة، فإجازته تختلف عن إجازات سائر البشر.

وحين تحولت الأسطورة إلى (أسطورة كاذبة) اندست بين الواقع وإدراكنا له، كما هي الحال في إجازة الكاتب، أو الجريدة بين الحدث والقارىء، أو الإعلان بين المنتج والمستهلك، أو الناقد بين العمل الأدبي والمتلقي.

وهذا التدخل هو موضع الكذب أو (الالتواء الإيديولوجي) كما يسميه بارت. وينبغي ألا تؤخذ كلمة (كذب) هنا بمعناها المطلق، بل على أنها مخالفة للحقيقة، فالناقد مثلاً قد لايفهم كتاباً فلسفياً شهيراً. ولكن الغريب أن يعترف بأنه لايفهم. فإذا فعل واعترف تلاشت أسطورة الناقد العالم بكل شيء، وحلت محلها صورة إنسان عاجز يعترف بعجزه. ولكن هذا الاعتراف في حد ذاته تضليل وخداع، لأن الناقد لايقول مايراه، ولا يرى مايقوله. وحين يقول (لاأفهم شيئاً) فإنه يعني بقوله هذا شيئاً آخر: (لا يوجد شيء يستوجب الفهم) مثلاً.

والأسطورة - الكاذبة على علاقة برؤية اجتماعية معينة، فقد يتظاهر الناقد بعدم فهمه لبعض المؤلفات، لأن هذه المؤلفات تدل على عبث النقد وعدم جدواه. وهو إذ يفعل ذلك فإنما يدافع عن نظام معين تعبر عنه الأسطورة. والكذب دائماً حقيقة، ولكن على مستوى آخر، أو أعلى، بشرط أن تكون هذه الحقيقة قابلة للتفسير، أي بشرط أن تنتمي الأسطورة إلى سنّة معينة، والسنّة المعينة هي المرحلة الثالثة أو الوجه الأخير الذي تتخذه الأسطورة عند بارت، وينقل بارت فيها نصوصاً عديدة (الأشياء المتكررة تعني شيئاً ما)، لأنها تتكرر على مستويين مختلفين: مستوى الشيء الموصوف، أي مستوى المجتمع، ومستوى من يصف ذلك الشيء. وإذا كانت هنالك علاقة بين الأسطورة وخالقها الذي يرسلها، فإن هناك علاقة أيضاً بين الأسطورة ومتلقيها أو قارئها. وهذا هو مفهوم بارت للسنّة..

**

هكذا يظهر تعمق بارت في (علم العلامات) وتفسيره (الأساطير) المعاصرة على هذا الأساس السيميائي، ومن أجل ذلك وضع كتابه: فصول من علم العلامات، أو (عناصر السيميولوجيا) (١٩٦٤). وفيه اقتفى أثر سوسير، وحمل هذا الكتاب تقعيداً لهذا العلم الذي يتداخل تداخلاً تاماً مع البنيوية، مما جعل الكتاب مصدراً لهذين الاتجاهين معاً..

ولم يقصر بارت كتابه على اللغة، وإنما مدّه إلى مجالات أخرى تتجلى فيها السيميولوجيا، مثل أنظمة الأزياء، والطعام . . إلخ مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية . .

ويأخذ بارت عن سوسير ثنائي : (اللغة / الكلام) . فيؤكد أن هذا المفهوم يمكن أن يمتد إلى كافة نظم المعنى . ففي حالة المأكل مثلاً يمكن تطبيق هذا التعارض : اللغة / الكلام بسهولة، إذ توجد لغة غذائية التعارض بين : المملح / والمسكر مثلاً ، وبين حديث الطعام / والأطباق . ومن ثم تصبح قائمة الطعام (بنية) أي عنصراً من عناصر اللغة . .

والثنائي الثاني عند سوسير هو : (الدال/ والمدلول) . وهو لبّ قضية البحث في علم العلامات، لأنه يعنى بمكونات العلامة . ويرى بارت أن العلامة وحدة ذات وجهين : دال ومدلول ، أو شكل ومادة . فالشكل هو ماتحاول اللسانيات وصفه، بينما تُعنى المادة بالعالم اللالغوي، وهذا التمييز يعني أن أهم شيء ينصب عليه البحث السيميائي هو أنظمة التواصل ذات البعد الاجتماعي العميق، ولذلك فإن اللباس، والطبخ . . إلخ تعد لغة تدل على قيم اجتماعية مختلفة . .

والثنائي الثالث الذي أخذه بارت عن سوسير هو : (النظام / والمركب) . منطلقاً من هذه المفاهيم ، ليدرس على ضوئها الأنظمة الدلالية المختلفة في حضن الحياة الاجتماعية . ويتلخص مشروع بارت السيميائي في تطبيق مفاهيم علم اللغة العام، في شكله البنيوي، على مجالات دلالية مختلفة، موصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات ، فنظام تقديم الطعام في مطعم معين، أو إعداد مائدة الغذاء على نحو خاص، أو اختيار لباس دون آخر ، كلها تعد، عند بارت، لغات ذات وحدات مكونة ، أشبه ماتكون، في تسلسلها ، بسلسلة الكلام المشتملة على وحدات دالة . .

ولقد أراد بارت أن يؤسس ، بكتابه هذا، (سيميولوجيا النقد الأدبي)، وأن يصوغ تصوراً شاملاً للتجربة اللغوية، وذلك بتفسير كل علامة ترتبط باللغة المنطوقة والمكتوبة. وفي الوقت نفسه كان عليه أن يخلع الأسطورة عن اللغة ورسالتها على السواء ، واضعاً في اعتباره أن العلامات بدورها تنقل الإيديولوجيات الرأسمالية.

وقد وضع بارت كل كاتب في (لغته)، أي في بيئته الاجتماعية، ليفسر الاختيار الاتفاقي، وليس الاعتباطي، الذي يختار به الكاتب الكلمات. فوجد أن مفاهيم علم اللغة عند سوسير لاتكفي لتحقيق هدفه، فأضاف إلى هذه المفاهيم غيرها، مما يجعل اللغة أكثر شكلية، ويجعل الكلمات أكثر اجتماعية. وقد تضمنت هذه الإضافة تبني جوانب من النظرية اللغوية عند هيلمسليفHJELMSLEV ومارتينيه MARTINET وياكوبسون JAKOB-SON فقد استعار بارت من هلمسليف فكرة المستويات الثلاثة التي تنطوي عليها اللغة: الإطار، والمعيار، والاستخدام. (فالإطار)SCHEME مصطلح يشير به بارت إلى الخصائص الصوتية للغة. (والمعيار) مصطلح يشير إلى القاعدة الصوتية التي يحددها الواقع الاجتماعي. ولكنها تظل مستقلة عنه (والاستخدام)USAGE يتصل بمجموعة العادات الاجتماعية التي تتمايز فيما بينها، كاختلاف نطق حرف من إقليم إلى آخر.

ومن مارتينييه تبنى بارت تمييزه (للملفوظ) من (الدال). وهو تمييز يسمح بتغليب بعض جوانب اللغة الأكثر أهمية على غيرها، على نحو يمايز بين الصوتيات النظرية (الفونولوجيا) والصوتيات التطبيقية (الفونوطيقا) على أساس من علاقتهما بما يرميان إلى توصيله أو الكشف عنه.

ومن ياكوبسون أخذ بارت مفهوم (اللهجة الفردية) الذي يركز على (الانحرافات)، Aberations التي تميز جماعة لغوية أو أسلوب كاتب بعينه. كما أخذ عنه مفهوم (البنية المزدوجة) Double Stucture الذي كان ياكوبسون قد فسر به الأوضاع الخاصة للعلاقة بين الرسالة والشفرة. ففسر به بارت

المعاني المزدوجة للكلمات في الكتابة، مما يفضي إلى تأكيد فاعلية المؤشرات اللغوية التي أسماها جاكوبسون (المحولات) Shiffers .

لقد حمل المد البنيوي بارت إلى الأفق السيميولوجي، فحاول الكشف عن أهمية اللغة غير المنطوقة(اللاواعية) في الكتابة، وفي الحياة الاجتماعية. وركز على الرسائل الكامنة اللاواعية التي تبثها وسائل الاعلام التي تدعم الايديولوجيات البورجوازية. وانتهى إلى أن كل اللغات الرأسمالية والثورية تعمل على إبقاء (أساطيرها) الخاصة، وذلك في سعيه وراء كشف الأقنعة عن كل الإيديولوجيات ، من أجل تدمير تأثيرها. وقد تناولت سخريته البالغة التاريخ البورجوازي، وهوية الإنسان البورجوازي، والأمثال ، والرقص، وتسلق الجبال، ومخرجي السينما، وأزياء الممثلين، وعقل انشتاين، ومعظم تناقضات المجتمع الحديث. .

ويوسع بارت دائرة (السيمياء) فيهتم بكل ماله دلالة معينة في حضن الحياة الاجتماعية، أي بكل مامن شأنه أن يبدو - إلى جانب الاستعمال اليومي العادي - نسقاً من الإشارات المتميزة بطابعها المنظم الذي يمكن تحليله إلى وحدات ذات دلالة بالنسبة لأفراد المجتمع الواحد.

ويفرق بارت بين مستويين من الوحدات السيميائية : مستوى استعمال هذه الوحدات في الحياة الاجتماعية العامة، وهو مالايدخل في إطار اهتمام علم السيمياء، وبالتالي فإنه الذي يمكن أن تتم فيه عملية التحليل الإيديولوجي والاجتماعي. ومستوى تجريد هذه الوحدات واعتبارها ذات دلالة سيميائية يمكن أن تخضع لنفس التحليل الذي تخضع له وحدات اللغة. ومن هنا كان اعتراض بعض اللسانيين والسيميائيين المعاصرين على اهتمامات بارت في أن هذه الأنظمة التي يعنى بها ويدرسها في ضوء مفاهيم علم اللغة ليس مرجعها نظامها في حد ذاته، كما هو بالنسبة للغة، وإنما مرجعها اجتماعي أو واقعي، وبالتالي فإن أي تحليل يرصد قوانينها لايعد تحليلاً سيميائياً بقدر ماهو تحليل اجتماعي أو إيديولوجي.

وفي كتابه (نظام الموضة) ١٩٦٧ le Systeme de la Mode يؤكد بارت أنه يسير وراء عالم اللسانيات سوسير، ولكنه يختلف عنه، بل يناقضه، حين يرى سوسير أن (علم العلامات) هو أشمل من اللسانيات، بينما يرى بارت العكس تماماً، فيجعل (علم العلامات) جزءاً من اللسانيات.

وعلى خلاف كتبه السابقة التي كانت فيها محاولات التنظير تلي الممارسات الوصفية، فإن كتاب (نظام الموضة) يذكر فيه بارت النظرية قبل التطبيق. ويبدأه بوصف الزي الذي يلبسه الاشخاص فيسميه (الزي الحقيقي). ويقابله (الز ي - الصورة) الذي يوجد مكتوباً في مجالات الأزياء. وهناك زي ثالث هو (الزي المكتوب) . ويتم الانتقال بين هذه الأنواع الثلاثة من الأزياء بوساطة (العلم) .

ويختار بارت لدراسته (الزي المكتوب) لأن للزي الحقيقي غايات عملية تتمثل في الحماية والحشمة والزينة، بينما تختفي هذه الغايات في (الزي - الصورة) الذي يستخدم للدلالة على هذه الغايات فحسب. في حين لايقوم (الزي المكتوب) بأية وظيفة عملية أو جمالية، فهو موجود من أجل معناه. فإذا وصفت المجلة زياً بالكلمة، فإنها تفعل ذلك لكي تنقل معلومات مضمونها (الموضة) .

ولم يكن اختيار بارت للزي المكتوب كبنية يصفها يعني أن تحليله سيكون لسانياً بحتاً، مع أن مادة التحليل لغوية، وإنما هو يبحث عن نظام فرعي للغة، أو عن نظام تتكفل به اللغة. وفكرة التزامن موجودة في الزي، فهو يتغير كل سنة. وقد اختار بارت الفترة الواقعة بين يونيو ١٩٥٨ ويونيو ١٩٥٩ واستند إلى مجلتي (Gardine Des Mode) و (Elle) واعتمد على الكلمة. ولم يلجأ إلى أية وثائق أخرى مساعدة كالمادة الخصبة المتوفرة في الصور مثلاً، ولكن فقر المادة هنا كان له مردود إيجابي هو قصر الزي على شكله اللغوي. وهذا يعني مواجهته مشكلة جديدة هي تحول الشيء الحقيقي أو الخيالي إلى الكلام.

وقد توصل بارت إلى نتائج تتمثل في أن الموضة نظام قمعي طاغ يشتمل على سنّة للزي تفرض علاماته بطريقة تعسفية، وعلى بلاغة تسعى إلى طمس هذا الطابع التعسفي. والنظام البلاغي هو نوع معين من الأدب يدخل نطاق الثقافة الجماهيرية، ولاينتمي إلى الأدب الراقي.

ورغم أن (نظام الموضة) يعد أطول نص كتبه بارت، استغرق منه جهد سنوات عديدة، وتأثر فيه بشتراوس في (الفكر المتوحش)، فإنه لم يحظ بالقبول الذي حظيت به مؤلفات بارت الأخرى، فقد وصفته مجلة ARC بأنه تحليل هائل لايُهضم، في ثلاثمائة صفحة، وقد لايرتفع مردوده الإيديولوجي عن مستوى متردوذ (أساطير) ويؤكد الناقد بر جلان O.Burgelen أن الآراء الواردة فيه، وإن لم تكن خاطئة بمعنى الكلمة، فإنها تبسط الأمور. وإنها أحادية الجانب إلى حد كبير.

ولكن دلالة تحليل بارت تؤكد الوحدة العميقة التي تربط مؤلفاته كلها، تلك التي ترغب في نزع قناع الإيديولوجيات.

**

ثم كتب بارت: S/Z (١٩٧٠)، وهو دراسة لقصة بلزاك (سارازين) التي تتحدث عن امرأة، ثم نكتشف - في النهاية - أنها رجل أو خصي. وفيه يدعو بارت إلى القراءة المعاودة للنص. رغم أن النظام التجاري لحركة الثقافة الحالية يجعل مثل هذه القراءة شبه مستحيلة، ذلك لأنها تضر بقوانين العرض والطلب. فالبشر يقرأون النص مرة ليأخذوا غيره، دون أن ينفذوا إلى اللانهائي في الكتاب. ومن أجل ذلك يطبق بارت القراءة المدققة على إحدى قصص بلزاك المعروفة باسم (سارازين) أو (العربي) والتي تتمحور حول آلام شاب مغرم بمطربة..

ويتساءل بارت عن الطريقة التي يمكن أن نقيّم بها هذا النص. فيراها في إعادة إبداعه مرة أخرى، أي إنتاجه لااستهلاكه، وذلك بقبول إمكانياته المتعددة. فهو يقول: (إن التقييم الأساسي لكل النصوص لايمكن أن يتأتى

من العلم، لأن العلم لايقيّم. ولا من الإيديولوجيا، لأن قيمة النص الإيديولوجية قيمة تصويرية، لاإنتاجية. إن تقييمنا لايمكن أن يرتبط إلا بالممارسة. وهذه الممارسة هي ممارسة الكتابة) (ص١٠).

ويرى بارت أن النصوص ليست جميعاً قابلة لإعادة الكتابة. فهناك نوع قابل لإعادة كتابته. وآخر قابل للقراءة فقط. و هدف العمل الأدبي هو أن يجعل القارىء منتجاً للنص، لامجرد مستهلك فحسب. ومن هنا فإن النوع الآخر من النصوص، تلك التي تُقرأ فقط، هي أردأ أنواع الأدب، وهي بالتالي لاتترك للقارىء حرية استقبال النص أو رفضه، وهي تأخذ عن القارىء دوره فتصل به إلى سحر (الدال)، ومتعة الكتابة، وتحول القراءة إلى مجرد استفتاء. ومن هنا يتطلب بارت قارئاً - باحثاً، غير بريء. والقارىء عند بارت هو مجموعة من النصوص الأخرى الموضوعية والذاتية. كما أن القراءة ليست حركة طفيلية، وإنما هي عمل يجعل القارىء - الباحث يكتب قراءته. والقارىء ليس مختفياً في النص، بل لايمكن تحديد مكانه فيه. ولذلك فمهمته هي الحركة ، ونقل نظم لايتوقف استكشافها عند النص أو عند القارىء.

هكذا يرغب بارت - أولاً - وضع كل نص في حركته، وممارسة كتابته ثانياً، انطلاقاً من الكتابة الأولى، ذلك أن هدف العمل الأدبي هو جعل القارىء منتجاً للنص، لامجرد مستهلك له فحسب. .

ولأن النص عبارة عن مدخل إلى شبكة لاتُحصى من المعاني، تتبدل آفاقها باستمرار تبدل قراءات ممكنة، فإن التحليل البنيوي للجزئيات الكبيرة، كما فعل بروب الذي شدد على بنية سردية واحدة، هو الذي يعطي النص قيمته. ويستشهد بارت بالحديث عن بعض البوذيين الذين يرون العالم في حبة فاصولياء ، بفضل نزعتهم التقشفية. وهذا ماتريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله : أن ترى كل قصص العالم في بنية واحدة. وأن يستخلص نموذج من كل قصة. ومن تلك النماذج يمكن إقامة بنية قصصية ضخمة يسهل تطبيقها على أية قصة في الوجود.

وعملية القراءة هي استشكاف لطرق مختلفة، استكشاف يستخدم أداة فعالة هي (المعنى المصاحب)، وأثراً لجمع النص، ومعنى لايوجد في المعاجم، ومجموعة متعددة من الدلالات ، ونقطة انطلاق نحو سنّة ثابتة ، وتغييراً في التواصل الخالص، ومكاناً متميزاً لتقييم النص.

و(المعنى المصاحب) CONNOTATION ذو تعريفات متعددة، حسب كل مجال. وهو علاقة أو لمحة تستطيع الرجوع إلى ذكر سابق أو لاحق أو أماكن أخرى في النص، أو في نص آخر. ولا ينبغي تضييق مجال هذه العلاقة التي يمكن أن تتخذ تسميات مختلفة. بشرط عدم الخلط بين (المعنى المصاحب) من خلال مكانين: يخضع أحدهما لتتابع الجمل التي ينتشر المعنى من خلالها. ومكان تجميعي. لأن بعضاً من أماكن النص يرتبط بمعان أخرى خارجة عن النص المادي ذاته. ومن الناحية الدلالية فإن كل (معنى مصاحب) هو بداية لسنّة معينة. ومن الناحية الدينامية (المعنى المصاحب) سيطرة يخضع لها النص. ومن الناحية التاريخية يرسي (المعنى المصاحب) قواعد أدب خاص بالمدلول. ومن الناحية الوظيفية يولد (المعنى المصاحب) معنى مزدوجاً، ويؤثر بذلك على نقاء التواصل.

ولا يكتفي بارت بتحليل بنيوي للجزئيات الكبيرة، فيقول: (إننا إذا أردنا أن نتنبه إلى (جمع) النص، يجب أن نتنازل عن بناء النص من كتل كبيرة كما تفعل البلاغة الكلاسية، إذ لابناء للنص، فكل شيء يعني شيئاً آخر، باستمرار)، لذلك لا يعهد بارت بالمعنى إلى مجموعة نهائية كبرى، أو بنية أخيرة. ومن ثم كانت فكرة التحليل التدريجي الذي يطبقه على نص واحد. والنص الواحد ليس التوصل إلى نموذج ما، وإنما هو مدخل إلى شبكة لها ألف مدخل. والدخول على هذا النحو يستهدف - على المدى البعيد - رؤية مفتوحة ينقل أفقها باستمرار. إضافة إلى ذلك فإن العمل في النص الواحد - حتى أدق التفاصيل - يعني مواصلة التحليل البنيوي للسرد من حيث توقف، ويعني القدرة على الصعود إلى الشرايين الصغيرة للمعنى، وعدم ترك أي

مـكان فـي (الـدال) دون التنبؤ بوجود سنّة أو أكثر قد يكون هذا المكان بدايتها أو نهايتها .

وهذا يعني أن السعي وراء (جمع) النص يفرض تحليلاً تدريجياً، وتقطيعاً دقيقاً، وتقسيماً إلى وحدات للقراءة، حيث يقطع (الدال) إلى سلسلة من الأجزاء الصغيرة المتجاورة، تسمى (وحدات قرائية) . وسيكون هذا التقسيم تعسفياً بحتاً، ولن يشتمل على أية مسؤولية منهجية، مادام مختصاً بالدال في حين أن التحليل المقترح يختص بالمدلول فقط . وقد تشتمل الوحدة القرائية) على كلمات قليلة، أو عدة جمل . ويكفي أن تكون أفضل مكان يمكن فيه ملاحظة المعاني . أما حجمها فيتوقف على كثافة المعاني المصاحبة التي تتغير حسب لحظات النص، ويكفي أن تكون لكل (وحدة قرائية) ثلاثة معان أو أربعة . ذلك أن النص - في مجموعه - أشبه بسماء مسطحة وعميقة في آن . .

وعلى الباحث أن يسجل تكرار المدلولات وإحصاءها بطريقة منتظمة، بالنسبة لكل (وحدة قرائية) . وهو لا يهدف بهذا إلى إقرار حقيقة النص (بنيته العميقة) ، وإنما إلى طابعه (الجمعي) . ولن تعطي وحدات المعنى (المعاني المصاحبة) المبعثرة في كل وحدة قرائية معنى خارجياً قد يكون بناؤها النهائي . ولـن نعـرض نقـداً للنـص، بـل نقترح المادة الدلالية لعدة أنواع من النقد . .

و(الوحدة القرائية) قد تكون كلمة واحدة كما في عنوان القصة موضوع الدراسة هنا . وقد تشتمل على عدة سطور، والوحدات هي مكان (جمع) النص القابل للكتابة، ومدلولاته، وتظهر هذه المدلولات أطوال النص، من خلال خمسة أنواع من (السنّة) تتداخل وتختلط . .

وطريقة بارت في التفسير تختلف عن غيره، فبينما يكثف غيره العمل المنقود ذا المائتي صفحة مثلاً في ثلاثين صفحة نقدية، فإن بارت يعكس الأمر ويكتب مائتي صفحة نقدية عن عمل إبداعي لا تتجاوز صفحاته الثلاثين .

وذلك بسبب اهتمامه (بتعددية) النص، وأنظمته المختلفة، من حيث المعنى، وتداخلات الأنظمة . وتحظى هذه الطريقة بقيمة كبيرة بين يدي مثقف كبير مثل رولان بارت .

والقضيتان الرئيسيتان في هذا النوع من التحليل هما : كيف نرتب النص ونقسمه؟ وكيف ننظم المواد التفسيرية؟ ويختار بارت الانطلاق من النص فيقسمه الى ٥٦١ وحدة ذات معنى (= وحدة قرائية). متجاهلاً - عن عمد - التقسيمات البنيوية الواضحة إلى عرض وموضوع، ومتجاهلاً تقسيمات الكلام إلى جمل ومقاطع . وهو يفعل هذا ليؤكد أن عملية القراءة هي عملية خطية، تخترق النص من اليسار إلى اليمين(وطبعاً من اليمين إلى اليسار في العربية) . وكذلك تشتمل على حركتنا من النص، وحتى مختلف شيفرات العالم الذي تثيره . وتقوم الجملة النقدية للحيز البنيوي للنص، والتي ترسم تعرجاته، بخرق عملية القراءة التي يريد بارت أن يسنها، لأنها تتجاهل كلاً من النظرية والحركية خارج لغة النص وداخله . ويشدد بارت على أن البنيوية توسع مفهومها على البنية بصورة شديدة المرونة . (٣)

وفي الدراسة التطبيقية للقصة يقتطف بارت السطور الأولى من (سارازين) : (كنت غارقاً في واحد من تلك الأحلام العميقة التي تستولي على الجميع، حتى على من يحبون اللهو، في أكثر الاحتفالات صخباً وضجيجاً . وكانت ساعة (الإليزيه بوربون) قد أعلنت لتوها عن منتصف الليل . كنت جالساً أمام إحدى النوافذ، ومختفياً تحت ثنايا الستار المتموجة . هكذا استطعت أن أتأمل، كما أشاء، حديقة المنزل الذي أقضي فيه فترة المساء) .

ويبدأ بارت بتقسيم السطور السابقة إلى (وحدات قرائية) ، ثم يستخرج من كل وحدة منها (سنّة) واحدة أو أكثر . ويتساءل - في البداية - عن العنوان (سارازين) وهل هو اسم علم أم شيء؟ اسم لرجل أم امرأة؟ ثم يتوصل، من خلال عرض السيرة الذاتية، إلى أنه اسم علم للمثّال (سارازين) ويُطلق بارت اسم (سنّة الألغاز) على مجموع الوحدات التي

تطرح ، بطرق مختلفة ، سؤالاً وجواباً. ومن ناحية أخرى فإن كلمة (سارازين) الفرنسية تدل بنهايتها على الأنوثة والمؤنث ، خاصة بالنسبة لأسماء العلم. والأنوثة هنا مدلول يثبت في عدة أماكن من النص. لأنها عنصر مهاجر، يستطيع أن يتداخل مع عناصر أخرى من نفس النوع لكي يكون طبائع وأجواء ووجوها ورموزاً . ويمكن أن يظهر هذا النص ، بطبيعة الحال، في أماكن أخرى، ووحدات قرائية أخرى. وهذا مايسميه بارت (سنّة المدلول).

الوحدة الثانية : (كنت غارقاً في واحد من تلك الأحلام العميقة). وسيجري الحديث عن هذا الحلم المعلن عنه وفقاً لصورة بلاغية معروفة هي (التضاد) ANTITHESE من خلال أمثلة متتالية : الحديقة / والصالون ، البرودة/ والحرارة، الحياة/ والموت، الداخل/ والخارج وماتعلن عنه هذه الوحدة هو شكل رمزي كبير سيغطي مساحة كاملة من التبادلات والتنويعات، تقودنا من الحديقة إلى الخصي، ومن الصالون إلى المرأة التي يحبها الراوي. ويبرز – في المجال الرمزي – حقل واسع هو حقل التضاد. وتعتبر هذه الوحدة مدخلاً له. ويسمي بارت هذه السنّة (سنّة الرمز).

أما حالة الغرق : (كنت غارقاً) ، فتنادي حدثاً يضع حداً له، أي شيئاً يخرج الراوي من الحلم الذي غرق فيه. وهذا يشتمل ضمناً على سبب للسلوك الإنساني. ويسمي بارت هذه السنّة (سنّة السلوك والأفعال).

الوحدة الثالثة : (التي تستولي على الجميع ، حتى من يحبون اللهو ، في أكثر الاحتفالات صخباً وضجيجاً). وهذه المعلومة (هناك احتفال)، مضافة إلى معلومات أخرى (منزل في شارع سان اونوريه) مدلول لثراء أسرة لانتي. والجملة نفسها ليست سوى تحريف لما يمكن أن يكون مثلاً سائراً. وتنتج هذه الوحدة عن سنّة خاصة بالحكمة يرجع إليها النص. ويطلق عليها بارت اسم (السنّة الثقافية).

وهذه الوحدات الثلاث تشتمل على الأنواع الخمسة للسنّة والتي تلحق بها كافة مدلولات النص. ومامن (وحدة قرائية) لاتجد مكاناً فيها. وتُستعاد أنواع السنّة هذه حسب ظهورها دون أية محاولة لترتيبها. أما السنّة فهي (الشيفرات) التي استنبطها بارت من النص وهي تتصل بالجوانب التأويلية، والدلالية، والرمزية، والإشارية، والخاصة بالحدث، وهي:

١ - الشيفرات التأويلية وتتضمن العناصر الشكلية المتنوعة التي تستخدمها لغة القصة لتأويل دلالة الجملة، أو لتعليق هذه الدلالة.

٢ - الشيفرات الإشارية وتشمل الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما تتسرب من خلال النص. وهذا لايعني أن بارت يسعى إلى رصد المعرفة العلمية للنص، ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة..

٣ - الشيفرات الدلالية وتأتي من ملاحظة أن كل قارىء لنص يؤسس في ذهنه، وهو يقرأ، دلالات خطية لبعض الكلمات والعبارات، ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها، مما يلمسه في عبارات أخرى في نفس النص، وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية، فهو عندئذ يقرر (موضوع) القصة، وهو غرضها الضمني. وبهذه العملية ندرك شخصية العمل الأدبي وغنى صفاته.

٤ - شيفرات الحدث، وتشمل كل حدث داخل القصة، من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي. بناء على أن الحدث لايكون إلا من خلال تمثل اللغة له. لأننا لاندرك الحدث إلا بالتعبير عنه. وهو بالتالي ليس سوى نتيجة للقراءة الفنية. وكل قارىء لعمل روائي يقوم برصد الأحداث في ذهنه، من غير وعي، تحت عناوين من مثل أحداث القتل، والسرقة، والغيرة.. إلخ.

٥ - الشيفرات الرمزية وتقوم على التصور البنيوي في أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي) الذي يقوم على (الاختلاف) بين العناصر

المكونة للنص من تحول الأصوات إلى (صوتيمات) دالة لصناعة خطاب، أو التعارض الثنائي الذي ينشأ بين الجنسين. . ويتفتح في مطلع حياة الإنسان عندما يلحظ وهو طفل أن أمه وأباه كائنان مختلفان، وأنه يشبه أحدهما، ويختلف عن الآخر. وهذان قطبان أحدهما صوتي، والآخر بشري، يفرضان نظامهما على النص، فيأتي النص اللغوي ممثلاً لهذا التعارض الثنائي. ويتجلّى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة. من مثل الاعتماد على (الطباق)، وهو عنصر بلاغي يحتفل به بارت احتفالاً بالغاً في تحليله للنظام الرمزي. .

وبجانب الجمل والشيفرات يستخرج بارت ثلاثاً وتسعين فقرة تنعكس حيناً على الجمل والشيفرات، وأحياناً على قضايا أدبية ونقدية عامة. وتتراوح كل واحدة من هذه الفقرات أو الاسترسالات بين فقرة قصيرة وصفحتين. والرقم خمسة (الشيفرات الخمس) ليس سحرياً . فقد تكون هذه الشيفرات، في قصة أخرى، أكثر أو أقل . وفرصة تحسين هذا النظام بانتظار كل من يحاول استخدامه. .

وكمثال على اشتمال الوحدات للسنن (الشيفرات) التي تلحق بها مدلولات النص، نجد: (كانت ساعة الاليزيه - بوربون قد أعلنت لتوها). . سنّة المدلول هنا تدل على الثراء. . لأن الاليزيه بوربون تعني الغنى والثراء. وعلى مستوى آخر فإن لهذا الثراء مدلولات أخرى هي (سان اونوريه = أغنياء الحرب = باريس بعد عودة الملكية = المساومة على الذهب . . إلخ).

و(كنت جالساً أمام إحدى النوافذ)، تعبر (سنّة الرمز) هنا، لا عن التضاد، وإنما عن ملخصه الذي يظهر في شكل حدّ. فالنافذة حدّ فاصل بين الداخل والخارج، أي طرفي التضاد. و(مختفياً تحت ثنايا الستار المتموجة) تظهر (سنّة السلوك) هنا سبب فعل قادم : الاختفاء. و (كنت أستطيع أن أتأمل حديقة المنزل الذي أقضي فيه فترة المساء). تظهر (سنّة الرمز) مرة أخرى مع الطرف الأول للتضاد. . إلخ. وألحق بارت بكتابه فهرسين:

أحدهما تنظيم بقائمة الأحداث، والثاني مفتاح لمباحث الفقرات الثلاث والتسعين.

وفي هذه الدراسة المعمقة حاول بارت أن يكشف عن (التناّص) في هذه القصة، أي عن تفاعل النصوص وتداخلها الذي يكشف النقاب عن وهم البنية المكتفية بنفسها، وذلك بطريقة أشبه بالطريقة التي يحاول بها فوكو أن يتفهم كل مايمكن أن يُرى أو يُقال أو يُسمع، بوعي أو دون وعي، بوساطة الكاتب. وبوساطة القارىء في أي زمان. ولذلك يعيد بارت بناء البنى الاجتماعية والثقافية للقصة في نصها الكتابي، ذلك النص الذي يتضمن أيضاً اللذة والمتعة مع كل قراءة له. ومن هنا يصبح النقد - باعتباره قراءة ممتازة للنص - كتابة إبداعية جديدة، تصل في بعض الأحيان إلى سبعة أضعاف النص الأدبي المنقود. فسنّ - بذلك - منهجاً اقتفى أثره فيه عدد كبير من تلامذته أمثال ديريدا، وج. كريستيفا، وج جينيه..

**

٣ - منهج (تل كل) في التحليل السيميائي للأدب:

تحتل جماعةTEL QUEL(أو كما هو) الفرنسية مكاناً مرموقاً في الثقافة الفرنسية عامة، وفي النقد الأدبي الفرنسي خاصة. وقد استقطبت هذه المجلة منذ بداية الستينات، وحتى اليوم، عدداً من المفكرين والنقاد الكبار، وأثارت عاصفة من النقد في الثقافة الفرنسية المعاصرة.

وقد بدأت هذه الجماعة بنشر مجلة (تل كل) التي أصدرها فيليب سولرز عام ١٩٦٠ في باريس. وهي مجلة أدبية ونقدية، استوحت تسميتها من مجموعة مقالات للشاعر بول فاليري كان قد ألقاها في (الكوليج دي فرانس) . ومنذ الأعداد الأولى للمجلة تجلّى البعد الصدامي الذي راهن عليه المؤسسون. وتمثل هذا في الاهتمام بالشكليين الروس، والالتزام بطروحات لينين وماوتسي تونغ الفلسفية - الجمالية . وحرص كتّابها على الحض على انتفاضة أيار الطلابية عام ١٩٦٨، والتسلح بالفكر النقدي

المؤسس على اللسانيات البنيوية الحديثة تبعاً لمنظور سوسير، والأخذ من شتراوس، والفرويدية.

ثم تحولت مسيرتها، فيما بعد، وتبعاً لذلك انسحب منها بعض المؤسسين، وانضم آخرون من مثل الناقدة البلغارية الشهيرة: جوليا كريستيفا، كما تعاطف معها بعض كبار الأدباء والنقاد من مثل: فوكو، ورولان بارت، وجيرار جينيت، وتودوروف.

ومع أن تركيب (الجماعة) غير منسجم، وكتابات أعضائها تثير عدداً من المسائل المتنوعة والمعقدة، فإن السمة الغالبة عندها هي رفضها للمناهج النقدية التقليدية. ورغبتها في إيجاد نقد علمي لايؤمن بمقولات جاهزة مستهلكة. وقد أعلنت – منذ البداية – أن هدفها هو تحليل العمل الفني خارج كل سياق دخيل على الأدب. وهي لاتفصل بين الأنواع الأدبية، (فيقظة فينيغان) وماكتبه لوتر يامون، وارتو، وباتاي، وسيلين، وباوند، إنما هي (الكتابة الجديدة) التي تندمج فيها الأنواع الأدبية، من شعر ونثر ورواية..

وقد دعمت الجماعة (الرواية الجديدة) أول الأمر، ثم اختلفت مع آلان روب غرييه حين وصفته بالشكلية الصرف، وذلك إثر تحولها من أبحاث الدلالة المعتمدة على الألسنية البنيوية، ومن دراسة الأدب من الداخل، في مرحلتها الأولى، إلى الإبداع الذاتي المتحرر من كل منهجية صارمة. وكانت قد قدمت (الرواية الجديدة) والكتّاب المنبوذين من قبل البورجوازية أمثال المركيز دي ساد، وجورج باتاي، وانطونين آرتو، وغيرهم، كما اهتمت بالشكلين الروس فنشرت مختارات لهم جمعها تودوروف تحت اسم (نظرية الأدب) ١٩٦٦، واستخدمت معطيات التحليل النفسي، وناصرت جاك لاكان، وجيل دولوز، وشجعت الثورة الطلابية، والانثربولوجيا. فكانت بحق مثالاً لتمرد الضفة اليسرى من نهر السين، أي مثقفي الحي اللاتيني في باريس.

أما في مرحلتها التالية فقد بدأت المجلة تتخلى عن طروحاتها (اليسارية) في الأدب والنقد والسياسة، وتتحول إلى اليمين اللبرالي. فاستبدلت المقولات الماركسية والماوية بطروحات وفكر ديني.. وعلى الصعيد النقدي التزمت جماعة (تل كل) بالبنيوية الشكلية. وأسهمت في تشجيع ونشر الدراسات البنيوية واللسانية. ولم تكن اللسانيات هدفاً لديهم، وإنما وسيلة من أجل اكتشاف دلالات النص الأدبي، وكثيراً ماعاد نقادها إلى سوسير، وياكوبسون، وشومسكي، وغريماس، دون أن يلتزموا بمدرسة لسانية محددة، وغدت المجلة منبراً ضد الرموز الفكرية المستهلكة. وقد قدمت بيانها في كتاب (نظرية عامة) ١٩٦٨، هدفت فيه إلى التركيز على (جسد) الكتابة ذات الدلالة، وإلى التبشير بولادة علم جديد هو (الكتابة) التي تسمح بإرساء قطيعة بين القديم والجديد، من أجل الوصول الى اللامقروئية، أو استحالة القراءة. وإذ ترفض الجماعة الأدب السائد الذي هو نتاج إيديولوجيا سائدة، فإنها تدعو إلى النص الممكن الذي يلعب دوراً نقدياً، ويشمل ثورة شكلية تتحول إلى ثورة اجتماعية.

**

تتجلى أهم المبادىء الأدبية والنقدية عند جماعة (تل كل) في:

أ - بين الكتابة والقراءة:

لايمكن للكتابة أن تكون في وظيفتها الإنتاجية تمثيلاً للواقع بقدر ماتنتج واقعها الخاص بها. إن الكتابة، حسب فوكو، تولد الخيال، وترتبط به بطريقة مركبة. والكتابة تفترض مسافة لاتخص العالم أو اللاشعور، مسافة تقدم، في حالة تجردها، تربيعات من السطور المحبرة. والكتابة ليست دلالة على الحقيقة، ولامجالاً لإبرازها، وإنما هي مكان نقدي يظهر فيه النص حصيلة لتوزيع العلاقات بين الكتابة والكلام. والكتابة لاتتمركز على الذات أو التاريخ، وهي تستبعد أية علاقة ذاتية بين الكاتب والكتابة. فالكتابة تحمل الكاتب وتوجهه، وليس العكس.

ب – النص :

لايتحقق النص الأدبي إلا إذا نُظر إليه كفعل تكوين تمّ واكتمل في مادة نصية معروفة . ورغم ذلك يظل النص غير مكتمل . فعمليات استكماله ، في القراءة ، غير منتهية ، مادام هناك قراء له ، يختلف فهم كل منهم له حسب مكوناته المختلفة . فالنص ليس مادة منتهية أو محدودة ، والسكونية تجميد للنص وقتل له . وهذا يعني أنه لايوجد فاعل واحد للنص ، بل فاعلون كثيرون ، فالنص صيرورة وتحول ، ولايمكن اعتباره خطاباً موجهاً إلى قارىء ، ولا مادة لها أبعاد ثابتة . وإنما هو تجاوز للواقع والحدود ، ودينامية متحركة ، ومن هنا أطلق نقاد الجماعة على النص تسمية (النص الحدّي) Texte lismite.

والنص ، في تقاطعاته ، يشبه حجراً اقتُلع من مكان ما : وهو يعرض بشكل جديد يختلف عن الإطار الذي كان فيه من قبل . فإذا أردنا أن نفهم النص فهماً دقيقاً ، توجب علينا أن نسلط الأضواء عليه عندما كان في محيطه الذي نشأ فيه ، ونتبع رحلته إلى أن أصبح ، كحجر ، جزءاً من بناء . فندرس علاقته الجديدة بباقي الحجارة التي تجاوره ، والمحيط الجديد الذي وضع فيه . وهذا هو المقصود بتقاطعات النص ، أي أن النص مفرد بصيغة الجمع . فالنص جزء من كل ، وهو حي ، وله ماض وحاضر ومستقبل . وعلى المتعامل معه أن يعود إلى جذوره وبيئته ، وأن يدرس التطورات التي طرأت عليه من كل جانب . ولايمكن فهم تاريخه وحركته ولمعانه إلا بربطه مع حركة الفلك ككل . والنص المعزول أسطورة وجريمة لايقدم عليها إلا الجاهل الغبي ذو البعد الواحد . إن النص عالم متشابك متقاطع ، متواصل ، متآلف ، متنافر ، ومن هنا فإن خطاً واحداً مسطحاً على ورقة جامدة لايستطيع أن يفهم حركته وصيرورته . (٤)

جـ – اللغة والإيقاع:

اهتم نقاد (تل كل) باكتشاف أبعاد اللغة الشعرية وخصوصيتها، ولا نهائيتها، وتقاطعها مع اللغة العادية، وتجاوزها لها.

كما اهتموا بالإيقاع الشعري، وميزوا بين الشعر المكتوب، والشعر الملفوظ، وخصائص كل منهما. واهتموا بالتسجيلات الصوتية للشعر، وبالشكل المرئي للشعر، فركزوا على المسودات التي تخرج عفوياً من أيدي الشعراء، وعلى صف الشعر على الورق، واهتم بعضهم بحروف بعض اللغات التي يعتبر الخط فيها لوحة تجريدية، فانضاف إلى الشكل الشعري شكل رسم الحرف على الورق، وبعده الجمالي المتميز.

د – الرواية:

أسهمت جماعة (تل كل) في الدراسات الروائية الجديدة. ويُعد جان ريكاردو، وهو أحد أعضاء الجماعة، من أهم منظري الرواية الجديدة التي أطلقها آلان روب غرييه. وقد أصدر ريكاردو في سلسلة (تل كل) كتابين في الرواية: (إشكالات الرواية الجديدة)، و(في سبيل نظرية للرواية الجديدة). كما عالج فيليب سولرز الرواية بالنسبة للوجدان المعاصر، كما درس جان لوي بودري الرواية، منذ المركيز دي ساد الذي كان يقول: (إن لم يصبح الروائي عشيقاً لأمه منذ لحظة إنجابها له، فينبغي ألا يكتب البتة). والأم هنا هي اللغة. وهو يميز بين الكتابة الشعرية التي تتسم بالنقاء والمثالية والميتافيزيقا، والكتابة الروائية المحفورة في الواقع، والتي لاتريد أن تكون خارج القانون.

وفي مجال الإبداع يخرجون على المعادلات (الشكلية) التي يروجها الأكاديميون عن (الأجناس) الأدبية، لأنهم يبدعون الرواية المواكبة لزمانها ومكانها. والروائي – اليوم لديهم – يشبه العقل الإلكتروني الذي يذهب إلى أقصى حدود المغامرة، حين يقارن بين ماتقوله الثقافات وماجاء في الكتب المقدسة، وبين ماهو جديد من الأنباء. وهم يتبنون مقولة عزرا باوند: (إن

الـروايـة هـي أقصـى حـد من المعـلـومـات في أقـل حـد ممـكـن مـن الـكلمات والإيقاعات).

**

فيليب سولرز SOLLERS هو مؤسس المجلة، في بداية الستينات. وقد حولها، بعد ذلك، إلى (اللامحدود)، مستمرة في خط البحث الطليعي عن هوية ثقافية جديدة. وقد بدأ سولرز ماركسياً ماوياً. ثم تحول إلى الرواية الدينية. وهذا الانعطاف الجذري أدخل معطيات جديدة إلى موقفه النقدي.

وقد عني جماعة (تل كل) بالكتابة الإبداعية إلى جانب التنظير النقدي، فوضع سولرز كتباً تستعصي على التصنيف: أهي رواية؟ أم بحث؟ أم تنظير؟ ففي كتابيه: دراما (١٩٦٥)، واعداد (١٩٦٨) يتخلّى سولرز عن الشخصيات الروائية، وعن مبدأ القص، باعتبارهما من مكونات الفن التقليدي، ويستبدلهما بضمير المتكلم والغائب في روايته الأولى، وبضمائر الأنا والنحن والأنتم في روايته الثانية، زاعماً أن هذه الطريقة تسمح بإظهار مختلف طبقات السرد، وإعطاء كل وجهات النظر الممكنة. كما عمد إلى استبعاد العناصر التقليدية في الأدب، من أجل إبداع النص العلمي اللاشخصي، ففي روايته (دراما) ٦٤ حدثاً، بعدد مربعات الشطرنج. وفي كتابه (قانون) ١٩٧٢ يحاول سولرز تصوير لوحة بانورامية عن تاريخ البشرية منذ نشوء الأساطير، وحتى اليوم. وذلك في ستة أناشيد مكتوبة بالعامية، تعبيراً عن رفضه للقمع اللغوي البورجوازي المتمثل في استعمال اللغة الفصحى وحدها. وفي كتابه: هـ H (١٩٧٣) يحاول سولرز إعادة أحداث أسطورة يوليسيس العصري، مركزاً على ثلاثة أبعاد هي: الدين، والجنس، والتاريخ. وفي كتابه (الجنة) PARADIS يعالج سولرز مجموعة من القضايا العصرية، معتمداً أسلوب الخاطرة. وقد كتبها دون نقط أو فواصل، بحيث

تشكل أوبرا للأذن والعين. وفي كتابه (نساء) يبلور سولرز كوميديا إنسانية على غرار الكوميديا البشرية لبلزاك، ولكن من منطلق مختلف، فإذا كانت كوميديا بلزاك ترصد خطى البورجوازية الصاعدة، فإن كوميديا سولرز تبشر بانهيار هذه البورجوازية. ويرسم سولرز - في هذه الرواية أيضاً - مساراً معقداً لتحرر المرأة من الاستلاب إلى الحرية، ومن اللذة المباحة إلى القداسة المؤجلة، منتقلاً بين الميثولوجيا، والشعر، والرياضيات.. إلخ وسولرز، في هذا كله، يدفع بالكتابة الروائية باتجاه الكتابة الإلكترونية التي تواكب زمانها ومكانها. والروائي عنده أشبه بالعقل الإلكتروني الذي يذهب إلى أقصى حدود المغامرة..

ولكن نصوصاً مقتسرة، كهذه، كلّما ادعت الاقتراب من العلم، ابتعدت عن الفن، وفقدت هويتها الأدبية، رغم أن الشكليين لا يقيمون وزناً كبيراً للأدب باعتباره محكوماً عليه بالذوبان واللحاق بالنصوص العلمية أو النقدية، وأنه ليس للكتابة وظيفة جمالية أو تواصلية، وإنما وظيفتها خلق واقع لغوي جديد، توليه الجماعة اهتماماً كبيراً، مؤكدة أن كل طبقة تخلق الشكل الخاص بها. وبهذا يصبح (الإبداع الأدبي) عملية إنتاج عادية. ومن هنا اندفع كتّاب الجماعة إلى (إنتاج) أدب مضاد للأدب، وفن مضاد للفن، لا يشبه الفن المقبول، لأنه ما إن يخضع للقواعد المتعارف عليها، حتى يفقد فاعليته المضادة..

**

والشخصية الثانية الهامة في جماعة (تل كل) هي جوليا كريستيفا J. KRISTEVA وهي بلغارية الأصل والمولد. من مواليد عام ١٩٤١ هاجرت إلى فرنسا منذ عام ١٩٦٦ فعملت أستاذة في جامعة السوربون (باريس ٥) وكتبت بالفرنسية، وأسهمت مع سولرز في مجلته (تل كل) بما كتبته من نقد طليعي يعتمد الألسنية والسيميائية. وشكلت مع سولرز ثنائياً

نقدياً، مثلما كانت سيمون دي بوفوار مع سارتر، وإلزا مع أراغون. وقد ساعدها سولرز على فك رموز الفكر الفرنسي، وعرّفها على الأدب والأدباء الفرنسيين. ومعه اكتشفت نص الكتابة الحديث، في معناه كمغامرة، وليس إنجازاً نهائياً. ونقدها يعالج (الحدث الحضاري) في مستوياته السياسية والاقتصادية والإيديولوجية، وسيمياء اللغة التي تدور حول وحدات أسلوبية وسمات صرفية، ونحوية، وبلاغية، لتتوغل في المضمون النفسي والحضاري. مستنطقة الفوارق بين اختلاف الإشارات، وتغاير الأنماط الاجتماعية. فالبحث السيميائي يحاول العثور على مفاتيح الموروثات الثقافية. واللغة إطار عام لذلك. وكريستيفا تؤسس مناقشاتها على قاعدة سيميائية الشكل اللغوي، فتتجاوز حبكة الموضوعات الواعية، واللاواعية، للوصول إلى الجذور الدينية، في محاولة لتخطي جاذبية التحليل النفسي، والتحليل الاجتماعي[٥].

لقد استوعبت جوليا كريستيفا أنظمة الشكليين الروس، ومسار البنيوية البارتية، فبلورت نسقاً فلسفياً يربط علامات النص وإشاراته بعقدة أوديب، وبالجذور اللاهوتية أو الملحدة، وذلك في دراستها لعدد كبير من الأدباء أمثال دستويفسكي، وبروست، والمركيز دي ساد، وجيمس جويس، وآرتو، وبورغيس..

ففي دراستها لأنطونان آرتو مثلاً (عام ١٩٧٣) تتخذه مثالاً على ظروف الكاتب المرضية، وردود فعله البالغة الدلالة تجاه ماكان يعانيه من (انفصام الشخصية). وترتكز مشكلة آرتو على معاناة شديدة للجسد والفكر على السواء، ومن ثم يتصور آرتو الألم في شكل قوة ثاقبة تشطر كيانه شطرين، مما يجعل (الأنا الواعية) لديه غير مطابقة لذاتها، إذ يميل، بدلاً من إعمال الفكر والتأمل بطريقة تلقائية، إلى إدراك عمل الوظائف العضوية للمخ في صورة آلة معطوبة وعاجزة عن التفكير السليم. وعلى هذا النحو

يظهر لديه ضرب من الانشقاق المأساوي بين الفكر بصفته وظيفة عضوية للمخ، والفكر الحقيقي الذي يعد نتاجاً مركباً ومتجانساً. وقد استخدمت كريستيفا في تشخيص عملية هدم الذات عند آرتو مفهوم (النفي الإيجابي)، بعد توظيفه توظيفاً مادياً، كي يتاح لها توصيف هذه العملية التي تعد اللغة أحد مستوياتها، بوصفها أداة إنتاج لمتغيرات جذرية. وعملية إحداث التناقض الجذري هذه توازي ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية. وهذا التحليل يذكرنا بالتحليل العميق الذي كان ميشيل فوكو قد قدمه في كتابه (تاريخ الجنون) ١٩٧٢ للدفعات المناقضة للعقلانية الغربية التي تتدفق حممها عند نيتشه، وهولدرلن، وسواهما. وهكذا تبدو هذه الدفعات المدمرة بمثابة موجة من موجات الماضي السحيق وحركة من حركاته اللاعقلانية المقوضة التي تسعى إلى تجاوز النسق الفكري البورجوازي الغربي، ولكنها لاتتعدى دق أجراس الخطر.

وهذا المحور هو الأساس في النقد السيميائي عند كريستيفا. وهو مايقربها من (الفلاسفة الجدد) الذين يقولون بموت ماركس. وهي تحاور أدباء الأسطورة الاجتماعية، وتشدد على الظواهر التي ترتدي مواصفات القلق، وتكشف عن (التافه) و (المبتذل) في حياتنا اليومية. .

وكريستيفا تعتمد البنيوية منهجاً نقدياً في تحليل النص الأدبي، ولكنها تتجاوزها إلى طرح منهج (النص التوالدي)، فهي تبدأ بالتحليل البنيوي، ثم تتخطاه إلى إطار أعمق مكون من مجموعة من الإشارات والعلامات التي تفككها، لتعيد بناءها من جديد. وذلك هو العمق الدلالي (السيميائي) الذي توغلت فيه. فالنص - حسب منهجها السيميائي - ليس نظاماً لغوياً مغلقاً كما يزعم البنيويون الشكليون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة

مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة، ومتباينة، ومعقدة، في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة. فنقدها السيميائي لايبحث عن الدلالات المرتبطة بدراسة الوحدة الكلامية الملفوظة باعتبارها مرجعاً لعملية التواصل، وإنما يتناول مجمل الدلالات التي ينطوي عليها البيان التعبيري كإشكالية ترميز ذات إسقاطات مختلفة، ويصف قدرة إبداع الكاتب. ومن هنا كان تركيز كريستيفا على صوغ علم علامات تحليلي، أو تحليل دلالي(سيميائي) لايتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة، وإنما يعتمد على معطيات نستقيها من مجمل مفاهيم ضرورية (علم نفس، ورياضيات. .) للقبض على النص كإبداع تعبيري لذات هادفة. .

هكذا يمكن تلمس سمات النقد السيميائي الكريستافي في كونه يتجاوز الأطر الأدبية ليصب في قنوات مشروع يؤكد على ضرورة التلفت من عقال الإرث الثقافي المحمل بآليات مثالية، ويتأسس على جثة الألسنية، من أجل بلورة علم للأدب يتجاوز قصور الألسنية، ويتعدى (الكلمة المحورية) من أجل استشكاف جدليات لاتستنفذ، في معادلات ثنائية، وتقصي المسلمات البدهية، كمقاربة علمية لاتخضع لمبدأ تفتيت وحدة النص، أو الرضوخ لمنطوق (العلامة) اللغوية القسري، وبهذا يصبح الناقد السيميائي ليس فقط باحثاً لسانياً، وإنما هو أيضاً كاتب مبدع. ومن هنا تجاوزت كريستيفا مرحلتها النقدية الأولى التي نزعت فيها إلى البرمجة اللغوية الصارمة، حيث كان لها مواصفات العالم الذي يغربل الآثار الأدبية وفق معايير صارمة لاتقبل الجدل، إلى المرحلة السيميائية التي تقوم على استقراء علامات الأثر الأدبي وربطها بالنظام الاجتماعي والسياسي. ومن هنا يكتسب الباحث صفة المبدع الذي يتمتع بمعرفة شاملة تمكنه من النفاذ إلى عمق وجذور الظاهرة اللغوية.

ويمكن القول إن الفرق بين النقد السيميائي عند بارت، والنقد السيميائي عند كريستيفا يتمثل في أن بارت اجتاز مراحل نقدية: بنيوية، وسيميائية، وانتهى إلى المقاربات الحرة التي تزاوج بين النقد الصارم واللغة الشعرية، ففي كتابه(نصوص من خطاب عاشق) مثلاً يجتهد في الوصول إلى مرحلة الأديب، وتخطّي مرحلة العالم اللغوي والمحلل. وتتخطى السيميولوجيا جدار اللغة باتجاه تأسيس نظرية لعلم الأدب. فيصبح محور النقد السيميولوجي ليس الآثار الأدبية بكل ارتباطاتها وانعكاساتها التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية، بقدر ماهو رصد للكتابة، وإيغال في روح العصر. أما التحليل السيميائي الكريستافي فهو لاينتهي إلى الشعر، بل يظل علماً شمولياً يسلم بأدوات صارمة، لاستبطان ملامح فكرية ومؤثرات يخضع لها.[٦]

هكذا تتعدد مصادر النقد السيميائي الكريستافي: الألسنية، والفرويدية، والماركسية، والثقافة الأدبية، والفلسفية، وحتى الرياضية، والكتابة الجديدة التي أبدعها لوتريامون، ومالارميه، وديريدا، وسولرز.. إلخ. وهي تقول: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائيةمن الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». ونقدها السيميائي يستوعب كل إنجازات الألسنية منذ سوسير الذي صاغ مذهباً معرفياً أكد فيه أن اللغة نظام من الدلالات، وأن عمل الباحث يقوم على رصد وتفسير مواقع الاختلاف بين الإشارات. ورغم أن الأقيسة التي جاء بها سوسير أساسية، ولكنها غير كافية. فاللغة - بوصفها نظاماً من الإشارات - تشترك في ذلك مع غيرها من الظواهر. كما أن لكل مفردة لغوية مبنى ومعنى. واللغة - كعلم مستقل - تدخل في بناء علمي أوسع هو علم السيميائيات الذي يُعنى بدراسة الأشكال في نظامها وعلاقاتها.

**

٤ – منهج لوتمان في التحليل السيميائي للأدب:

يُعد يوري لوتمان Y.Lotman أبرز ناقد معاصر في روسيا. وقد أثمرت المزاوجة - عنده - بين البنيوية والماركسية، على طريقة غولدمان، منهجاً جديداً متكاملاً يعوّض نقص كلٍ من المنهجين السابقين: فبالتحليل الوصفي البنيوي يمكن تلافي قصور المنهج الاجتماعي عن معالجة (الأسلوب)، وبالتحليل الاجتماعي للمضمون يمكن تلافي قصور المنهج البنيوي عن معالجة (المضمون). ومن هنا يمكن القول إن المنهجين قد تكاملا في منهج واحد جديد هو: البنيوية التكوينية.

ولكن هذه المشابهة بين منهجي غولدمان ولوثمان لاتعني المماثلة التامة، فلكل خصوصيته، ويبدو أن لوثمان قد استفاد من التراث النقدي الأدبي في العصر الحديث، بدءاً من إنجازات النظرية المادية التاريخية، ومدرسة الشكليين الروس، وانتهاء بإنجازات العلوم الحديثة (نظرية المعلومات، وعلم الاتصال، وعلم التحكم الذاتي: السيبرنطيقا)، ومروراً بالبنيوية. وشكّل منها جميعاً منهجه السيميولوجي الذي يتغيّا خصوصية الإخبار الفني، وعلاقة النص، من حيث هو نظام، بالبنى خارج – نصية. وتنصب تحليلاته، بشكل خاص، على اللغة الشعرية والإيقاع.

والنص الشعري، عند لوتمان، نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد. وينتظم عدداً من الأنظمة اللغوية التي تقع دائماً في حالة تقاطع يتولد من خلاله المعنى الذي لايمكن فصله عن النص. وهو يؤكد أن طبيعة العلامات في القصيدة، والأنظمة الصوتية والإيقاعية المتقاطعة التي تخلقها العلامات نفسها، هي التي تحدد معنى القصيدة. فالنص يحمل في ثناياه «لغتين». ومعنى النص هو محصلة لتأرجح بين (الشيفرتين)، بحيث يصبح النص الأدبي (حيزاً) سيميولوجياً، تتصارع فيه شيفرتان للمعنى. ولايمكن الإحاطة بالنص إلا من خلال الإحاطة بلغتيه معاً، في حال تفاعلهما.

ومنهج لوتمان النقدي يتمثل في محاولة فهم جدلية النص الأدبي، في داخله، ومع مايحيط به. ففي داخل النص الأدبي جدل مستمر بين المستويات المتعددة للنص (وهي ليست مستويات لغوية فقط)، وبين العناصر المكونة لكل مستوى من هذه المستويات، فالنص شبكة معقدة من العلاقات الجدلية بين العناصر المكونة، وهي ليست شبكة منعزلة عما يحيط بها أو عما تنبع منه. أي أن اللغة تمثل المجتمع والثقافة والتقاليد. وهذا يعني أن لوتمان يفهم (البنية) و (النظام) على نحو جدلي، لاثابت أو منعزل كما هو الحال لدى بعض البنيويين الغربيين.

وشبكة (العلاقات) في النص الأدبي ليست فاقدة الدلالة، بل هي تكشف الجدل والصراع داخل النص. وهذا مايزيد في قيمة النص الجمالية. وهنا نجد لوتمان حريصاً على أن يكتشف (وظيفة الأدب)، وهو بحث يخرجه البنيويون الغربيون عادة من أبحاثهم (٧).

في كتابه الأول (محاضرات عن الدراسة البنيوية للشعر) ١٩٦٤ يقدم لوثمان، باختصار، نظرية عامة للفن كنظام سيميولوجي قابل للنمذجة المفسرة وللتحليل البنيوي. ومحور الكتاب محاولة للتحليل البنيوي للشعر، في مستوياته المتعددة: المستوى الصوتي، والنحوي، والمعجمي، ثم المستويات الأكثر تجريداً مثل: السطر، والمقطوعة. ثم علاقة النص الشعري بالبنى التي هي خارج النص..

وفي كتابه الثاني (بنية النص الفني) ١٩٧٠ يعالج لوثمان (البنية) بتفصيل أكبر في مشكلات: المعنى، واللغة، ومفهوم النص، وعلاقته بالنظام الذي يظهره، والمبادىء البنيوية للنص في ضوء المحاور الاستبدالية والسياقية، والمستويات المختلفة، وترتيبها كوحدات في كل محور، والمسائل العامة للتأليف مثل: الإطار، والمساحة الفنية، والشخصية، والحبكة، والمخطط، ووجهة النظر..

وفي كتابه الثالث (تحليل النص الشعري) ١٩٧٢ يحاول لوثمان تقديم شواهد على العلاقة بين النظرية النقدية والتحليل النقدي للغة الشعر. وقد قسم الكتاب إلى قسمين : لخص في القسم الأول المكونات النظرية الأساسية والمبادىء التحليلية، وطبق في القسم الثاني منهجه البنيوي - السيميائي على اثنتي عشرة قصيدة من الشعر الروسي، وركز في كل تحليل فيها على مبدأ أو مستوى تنظيمي بنيوي معين، وقصد بالمعالجات المفردة تقديم الجوانب المختلفة لمنهجية التحليل.

وأهم المفاهيم النظرية العامة في منهج لوثمان النقدي هي مفاهيم (علم السيميولوجيا)، و(المفاهيم البنيوية) . أما (السيميولوجيا) فتوصف بأنها علم الدلالات الذي يدرس الخصائص الأساسية للإشارة وتركيبها، كما في الكلمة وامتزاجاتها في اللغتين الطبيعية والصناعية، واستعارات اللغة الشعرية، والرموز الكيميائية والرياضية. كما يعالج نظم اللغات الصناعية المنطقية، ولغات المدارس الشعرية، و(الشيفرات)، ونظم الاتصال. .

ولكل (إشارة) جانبان: (دال) ، وهو المادة المدركة بوسائل الحس، و(مدلول) وهو المعنى. وفي كلمات اللغة الطبيعية (العادية) يكون النطق أو الكتابة هو (الدال)، بينما المضمون هو (المدلول). وهذه الإشارات في اللغات الطبيعية اتفاقية (ماعدا الكلمات المحاكية للطبيعة). والعلاقات فيها بين جانبي كل إشارة اعتباطية، في حين أنها (إيقونية) في اللغة الشعرية والنثر الفني، حيث تؤسس فيها العلاقة بين العناصر على بعض أنواع التماثل. وفكرة (النظام) أساسية في السيميولوجيا. والنظام يتضمن (بنية)، ولايمكن فهم جسم ذي مادة مترابطة دون هذه المفاهيم.

وأما (المفاهيم البنيوية) التي اعتمدها لوثمان فهي اعتبار النص الأدبي كياناً كاملاً منظماً ذاتياً، يتواءم مع الظروف الجديدة عن طريق تحويل ملامحه، مع المحافظة على بنيته النظامية. وهذه مسلّمة علمية أساسية. و(النظام)، رغم التنظيم الذاتي المتحقق بوساطة نوع من الميكانيزم الداخلي

للخبرة المخزونة Feed Back يمكن أن يكون جزءاً من نظام آخر أو أكثر ، أو يكون متفاعلاً مع هذا النظام ، أو هذه النظم .

ودراسة (البنية) ، في النص الشعري ، تتضمن دراسة العناصر المكونة له ، في اعتمادها على الكل الفني . وهذا يشمل التعارضات الثنائية ، وعزل الملامح المتميزة من عناصر العمل الأدبي المكونة ، وتحديد المستويات البنيوية ، وقوانين التمازج الممكنة داخل هذه المستويات . والبنية نظام شديد التعقيد . ولتحديد بنية كيان ما فإن من الضروري الدخول في عملية نمذجة . يمكن فيها عزل الخواص الثابتة للكيان ، واختيارها في علاقاتها المتبادلة .

وقد نقل لوثمان إلى علم الدلالات الشعري ثنائية محوري : السياقي والاستبدالي . (فالمحور السياقي)Paradigmative يختص بالوحدة الخطية للغة ، وبالاتحاد التسلسلي للعناصر المختلفة في نص ما . والعلاقة الأساسية فيه هي التضاد . وهذا المحور يسيطر في الأدب القصصي والروائي ، بينما يسيطر (المحور الاستبدالي) Syntagmatic على الشعر ، وعلى الخصوص الغنائي منه . والمحور الاستبدالي هو المستوى التتابعي للغة ، حيث يرى العنصر البنيوي في علاقة مع فئة ما يترابط أعضاؤها في علاقة تعارض . ويمكن للفئات أن تكون متعددة الأنواع تتراتب من فئة حالة الاسم وتنتهي بفئة الترادفات المعجمية . .

وفهم وظائف هذه الكيانات ، كلغة طبيعية ، يساعد على تحديد الوحدات الثابتة واتصالاتها الداخلية . وهذه الوحدات الثابتة هي وحدها التي تتميز بالمعنى . وتحديد العناصر الثابتة لنظام ما ، يمكننا من تجنب كمية واسعة من المادة العرضية ، ومن التركيز على الجسم المبسط للمادة وعلى قوانين تنظيمها . والشرح المجرد للنظام هو أنموذج ، وهو أداة قوية لفهم عمل الكيانات المعقدة في اللغة والأدب . وكل الكيانات النظامية هي أجزاء في بنى أخرى . وهذا يعني أن اللغة الطبيعية هي نموذج أول للعالم ، بينما اللغات النوعية (الشعرية ، والأدبية ، والشيفرات . . إلخ) هي نماذج لنظمها الثقافية المتعددة . وهي نظم نمذجة ثانوية . .

و لعل اللغة والأدب هي أكثر الأنظمة الإنسانية تعقيداً، فكثرة العوامل الظاهرة، وتعقد علاقاتها الداخلية، وتفاعلاتها اللفظية، يجعل فهم هذه النظم صعباً، إن لم يكن مستحيلاً. وجانب الصوت في لغة طبيعية شاهد على ذلك، فالتحليل المدقق لنظام الصوت في أية لغة طبيعية يظهر المئات من الأصوات المتميزة، في حين أن عدد الأصوات التي يمكن تمييزها داخل لغة محدد بحساسية الواصف ودقته، ودقة أدواته. وقوانين تجميع هذا العدد الضخم من الأصوات ستكون معقدة. ولكنها مادة حقيقية موجودة. وبسبب تعقيدها فإن من الصعب تنظيمها أو إدراكها ككل وظيفي متداخل، أي نظام.

والمجال الكلي للمتغيرات النطقية لصوت وظيفي مفرد يصطلح عليه بـ (الفونيم). و (الفونيم) هو أصغر وحدة في التمييز في لغة ما، وهو عنصر ثابت في النظام الوظيفي للصوت في تلك اللغة. ويتراوح عدد الفونيمات في كل لغات العالم بين ١٥ و ٥٠ فونيماً.

و (المستوى الصوتي) هو واحد من مستويات اللغة والأدب. واللغة مصنوعة من عدد من المستويات المختلفة (المستوى الصرفي، والتركيبي، والدلالي، والصوتي. إلخ) التي يمكن نمذجة كل منها، والتي يكوّن كل منها منظومة فرعية، في نماذج أوسع تنتهي إلى ثقافة الشعب. ورؤية لوتمان هي أن كل لغة طبيعية تكوّن نظام نمذجة أولى متصل بالرؤية التراتبية، وبالطريقة التي يعي بها الفرد. ففي اللغة العادية يفسر مضمون النص عامة بحدود شيفرة مفردة. ولكن العلاقة في الأعمال الفنية بين النص والنظام تكون مختلفة. فكل العناصر التي تشمل متغيرات، يمكن أن تحمّل بمعنى في كل المستويات. ويمكن للعناصر الممتزجة أن تصبح جزءاً من النظام، وأن تحمل قوته الإعلامية الخاصة. وهذا لايعني - بالطبع - أن كل العناصر المتغيرة في النص الأدبي هي دالة. .

ويؤكد لوثمان على أن (الانحرافات) الظاهرة في العمل الفني هي عناصر في نظام آخر أو أكثر (شيفرات.مفسرة) تختلط بعناصر الشيفرة الأصلية أو الأساسية . وأن مثل هذه الانحرافات تعكس نظماً أخرى . وهذه التعددية في النظم تعتبر خاصية لازمة في الفن ، ذلك أن تأثير الفن يعود إلى ذلك التوتر الناتج عن صدام ترتيب عناصر نظامين أو أكثر . وللصراع وظيفة تحطيم آلية الإدراك ، ثم يظهر متزامناً على المستويات المتعددة للعمل الفني (المستويات الصوتية ، والنحوية ، والمعجمية ، والتركيبية . . إلخ) ، ومهمة التحليل البنيوي هي اختبار العمل الفني في حدود هذه المستويات ، ونظمها ، وتفاعلها . وفي اللغة العادية نظم (سيميوطيقية) لنقل المعلومات وتخزينها . والعلاقة بين أبناء اللغة ومضمون الرسالة علاقة غير وثيقة ، إذ يمكن أن تُلقى المعلومة بطرق عديدة . والمخاطب يُعنى فيها بمضمون الرسالة . واستيعابه للحامل آلي تماماً . فالرسالة والشيفرة شديدتا الاستقلالية عن بعضهما بعضاً .

أما في اللغة الفنية فيختلف الأمر تماماً ، ذلك أن لغة الفن متعددة النظم ، وإدراكها لايتم بصورة آلية ، ومستوياتها تحمل معنى ليس معجمياً بالضبط ، بل مساحة واسعة من المعاني الجمالية والإيديولوجية والثقافية . وهذا يعني أن اللغة ، في النص الأدبي ، تكون أكثر من مجرد حامل محايد للمعنى ، إذ أنها جزء من المعنى . ومعلومات العمل الفني تنقل فقط عبر ذلك الترتيب الخاص للغة . وهذا النظام في النص هو الذي يحطم آلية الإدراك ، وينتج المضمون الإعلامي العادي وغير العادي للنثر الفني . وبهذا يكون للنص الفني تعددية ، وطاقة إعلام أكثر من النص غير الفني ذي الطول نفسه . وينبغي ملاحظة أن (الإعلام) هنا يستخدم بمعنى أكثر اتساعاً من المعنى المعجمي ، إنه يتضمن كل شيء يساهم في تأثير العمل الفني على القارىء . وهذا ماجعل لوثمان يقترح معياراً هو أن القصائد الردئية لاتحمل إعلاماً كافياً نتيجة للسهولة في التنبؤ بما تحمل ، ولكنها ناقصة في التوتر . بينما القصائد الجيدة تحمل إعلاماً أكثر ، رغم أنها أقل قابلية للتنبؤ بما تحمل . وهو بهذا المعيار

يتعدى موقف المنظّرين البنيويين الذين لايصلون إلى مسألة (تقييم) العمل الفني باعتبارها خارج منهجهم.

**

أحد المبادىء المركزية في الألسنية البنيوية هو أن اللغة مركبة من عدد من المستويات المختلفة، مثل المستويات: الصوتية، والصرفية، والسياقية، والمعجمية، وغيرها. ورغم أن هناك تفاعلاً بين هذه المستويات، فإن كلاً منها يُعالج في حدوده الخاصة. ووصف هذه المستويات وثيق الصلة بدراسة اللغة الشعرية. وبالإضافة إلى هذه المستويات اللغوية العامة فإن للغة الشعر عدداً من الكيانات البنيوية التي تميز مجال اختصاص اللغة الفنية. وهذه تشمل: السطر الشعري، والمقطوعة، والنص نفسه. وكل من هذه المستويات: اللغوي منها أو الشعري الخالص، متصل تراتبياً ببعضه بعضاً. وهي:

١ - **المستوى الطباعي**: جاء به لوثمان رغم أنه أمر غير معتاد في الدراسات البنيوية لغرابته، ولأن نظم الطباعة غالباً ماتكون غطاء مشوهاً يخفي المستويات الصوتية والصرفية للغة. ولأن الفن لدى لوثمان كيان أو نظام إعلامي (اتصالي)، ولأن الصور التمثيلية يمكن أن تكوّن من مجمل النظام السيميوطيقي للأدب، تماماً مثل المكّون الدلالي الواضح. والمنطق الذي يحكم هذه العملية هو أن إدراكنا المعتاد للغة قد أصبح آلياً. وانطمس الانتباه إلى البنية فصار المضمون في بؤرة الاهتمام. ولكن الأمر يختلف في لغة الشعر، حيث تبرز علاقة ليست اصطلاحية اتفاقية، بل (إيقونية) صورية بين الشكل والمضمون. والمستوى الطباعي يقدم توضيحات ذات انتظام آخر تتكرر على كل مستويات التراتبية البنيوية: فعلى كل مستوى يمكن ملاحظة تذبذب تاريخي بين مرحلة كاملة من المراعاة الصارمة لفئة مؤسسة حديثاً من القوانين التي أصبحت معياراً ثابتاً في وعي القارىء. وبين مرحلة تالية من ازدياد (الانحراف) عن ذلك المعيار تميل أساساً نحو نظام جديد يجتاز بدوره نفس النوع من العمليات. و (الانحرافات) عن النظم المؤسسة تحطم آلية

الإدراك، وينتج عبر استثارة انتباه القارىء إلى نقاط خاصة تدفق إعلامي على مستوى أعلى.

ب - المستوى الصوتي: إن التنميط الصوتي المنظم بطريقة خاصة هو البعد الشعري الذي يفصل الشعر عن اللاشعر. ومن بين كل المستويات البنيوية للغة يعد المستوى الصوتي أكثرها فهماً. وليس مدهشاً أن تكون اللغويات قد قدمت الإسهام الأعظم في دراسة الشعر، ذلك أن التماثل والقافية يعتمدان على تكرار الأصوات المتشابهة.

والبنية الصوتية في اللغة العادية تكون إخبارية محايدة في جانبها الأكبر، ولاتحمل الفونيمات معنى. وتكون العلاقة بين الصوت والمعنى مسألة اتفاقية. ولكن الأمر يختلف في لغة الشعر، إذ تتفاعل مستويات الصوت والمعنى في شكل نظام صوتي يدعم المستوى المعجمي. وهذه العملية الدلالية للفونيمات، في العمل الشعري، هي جزء لصيق من الظاهرة التركيبية التي تلعب دوراً مهماً في الشعر.

والإيقاع هو التكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة. وهو كيان معارض للوزن الذي هو نظامي، ذلك أن الإيقاع متغير، أما الوزن فثابت. والوزن نمط مجرد يخلق نظام توقعاته الخاص وجموده الخاص، وإدراكه آلي. بينما المتغيرات الإيقاعية تقدم للوزن تنوعاً يحطم آلية الإدراك، ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص. والصراع بين هذين المستويين هو تجلٍّ للعملية الجدلية. وهذا يعني أن العملية الشعرية هي تأسيس لنظام قاعدة بجموده الخاص، ثم هي تحطيم جزئي لهذا النظام. ذلك أن النظام الوزني يتفاعل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضاً. والوضع الوزني يعدل المعنى المعجمي في الشعر.

وأما القافية، فهي أيضاً، كالوزن والإيقاع، مؤسسة على الشيوع واللاشيوع، وهي مؤسسة على تكرار الصوت، ولها دور توحيدي، وهي تلعب دوراً دلالياً هاماً. فالكلمات التي تشترك في عناصر صوتية متشابهة

تتجاوز دافعة بمعانيها المعجمية في تقابل حي. والكلمات التي لاتمتلك كثيراً إمكانية الاشتراك، وهي خارج نص ما، تدفع بعضها البعض نحو تحرر شديد. ومستوى القافية يتفاعل أيضاً مع مستوى الإيقاع. ويبرهن لوثمان على أن الارتخاءات في النظم الإيقاعية تتوازى مع الصرامة المتزايدة في متطلبات القافية.

ج – المستوى الصرفي: وهو أبرز الجوانب في تحليل لوثمان البنيوي، ومن الثابت أن كل العناصر غير الثابتة في اللغة الفنية يمكن أن تحمل إعلاماً جمالياً. ويحاول لوثمان أن يثبت أن المعاني النحوية الشكلية الخالصة تصبح وسائل فنية في الشعر، ذلك أن الاختيار الواعي للكاتب، لإمكانية صرفية أو نحوية، هو بعد آخر معروف كحيلة فنية شائعة.

وفئة الضمائر الشخصية النحوية مثلاً تمثل نظاماً مغلقاً تخلو عناصره من المعنى المعجمي. والضمائر تقسم عالم الخبرة بطريقة قالبية معينة، وتعبر عن الاتساع الكامل من الإمكانيات المتاحة أمام متكلمي لغة ما. والهيكل الشكلي للمعنى النحوي يمكن أن يقيم (طباقاً) موسيقياً مع معنى القصيدة. وهذا التعاشق يساهم بعمق في التأثير الجمالي للقصيدة..

وتختلف البنى الضميرية للأعمال الأدبية بسبب النوع الأدبي، فالشعر الغنائي مثلاً يحتفل كثيراً بمصطلحات المتكلم والمخاطب مع سيطرة الأخير على الأول بوجه عام، في حين يميل الشعر القصصي إلى تكريس ضمير الغائب نحوياً. والضمائر هي واحدة من الفئات النحوية العديدة التي يمكن أن تلعب أدواراً شبه سرية في الفن اللفظي، إذ تتفاعل مع المستويات الأخرى للبنية الفنية.

د – **المستوى المعجمي**: وهو كلٌّ من كامل مفردات العالم الشعري الخاص. ومعجم قصيدة ماهو نموذج لذلك العالم الضيق الخاص. وتلعب عناصره المعجمية دوراً علائقياً أكثر أهمية من معادلاتها في اللغة العامة. وكلما كان النص قصيراً ازدادت أهمية كل كلمة فيه. والسياق المحدود

للقصيدة غالباً ماينتج عن كلمات توحي بمعان مختلفة، وحتى متناقضة عن شبيهاتها في اللغة غير الفنية، ولذلك فإن المترادفات والمتطابقات الشعرية يمكن أن تكون مختلفة تماماً عن نظائرها غير الشعرية.

والسطر الشعري هو كيان شديد التعقيد، على عكس السطر النثري الذي هو وحدة خارجية محددة بوساطة اعتبارات المسافة الطباعية، في حين أن السطر الشعري كيان داخلي إلزامي محدد بوساطة عوامل معقدة ترسمها مستويات مختلفة في البنية الشعرية، وتشمل مستويات الوزن وا لتنظيم والنحو والقافية. ولكل من هذه المستويات معناه الخاص الذي يمكن أن يتكامل أو يتصارع مع (سطح) المعنى المعجمي للسطر، وأحد الصراعات المعروفة تقليدياً، والذي يستخدم غالباً لأجل التأثير الجمالي، هو الصدام بين الأنماط المختلفة للوزن وبين النغمة العاطفية للقصيدة.

والسطر، مثل عناصر اللغة الشعرية الأخرى، يكافح من أجل معنى مستقل. وهو في الوقت نفسه جزء من بنية أكبر، يساهم مع كيانات أخرى ذات مستويات أعلى(نمط القافية، والمقطوعة، والنص)، أو أدنى (الفونيم، وأنماط الصوت، والمورفيم) في لغة الشعر.

وأما المقطوعة فلها - ككل الكيانات البنيوية - جانب خارجي وآخر داخلي. وهي تعمل كوحدة لها بنيتها الداخلية المحكمة. وأقل مقطوعة هي المزدوجة. وتتكون من سطرين. وفي أشكالها الأكثر تعقيداً يمكن أن تشكل السطور المكونة للمقطوعة تراتبية مبنية على علاقات متبادلة لكيانات متشابكة من مستويات متعددة مثل الوزن والقافية والمعنى. ويمكن أن تندمج هذه الكيانات في كيانات مبنية جيداً مثل القصيدة الرباعية البدائية التي تقدم القضية، ورباعية ثانية تحمل نقيضها. ثم مزدوج يتضمن التركيب بينهما.

وكما في المستويات الأخرى فإن العلاقة بين العناصر المكونة في المستوى المقطوعي إما أن تكون متبادلة التعاضد، أو أن توضع في تجاور مع بعضها البعض، حالما تكون نمطاً. وهذه الأخيرة يمكن أن تكون مصدراً لحكم جمالي.

هـ – المستوى التأليفي: النص الشعري علامة غير متجزئة، يتأكد تكاملها عبر تفاعل المستويات لتنظيماتها. وعلاقات هذه المستويات هي مجال المستوى التأليفي، رغم أن الوحدات البنيوية الأكبر، مثل العبارات الكاملة، هي التي تعتبر عند الحديث العملي. ومثل هذه التتابعات تكوّن سياقات النص، بينما تكوّن تفرداتها بالمقارنة بين كل منها والآخر، وبين المتغيرات غير المتحققة، الاستبداليات البنيوية.

و(النص) واحد من المفاهيم المركزية في النقد. وقد استخدم بعدة مستويات من التجريد. فهو أعلى مستوى للتحليل الداخلي للقصيدة، وهو محصلة المستويات المكونة للقصيدة (المستوى الطباعي، والصوتي، والنحوي، والمعجمي، والسطر الشعري، والمقطوعة الشعرية) والنص هو تجلّ خاص لثابت، وتمثل ظاهري لبنية أو لبنى عميقة تحتية، ومن ثم فإن أية قصيدة هي تجلّ لنموذج، أو هي نظام أوسع لنصوص تمثل الثقافة...

وأما (الكلمة المغايرة)Alien Word فهي مفهوم يعمل على مستويات عديدة. ففي كل مستوى يسيطر نظام معين أو (لغة) معينة تكوّن النظام السائد على ذلك المستوى، ورغم ذلك فإن في كل مستوى عناصر ليست جزءاً من اللغة المسيطرة، وهي عناصر دخيلة، وغير نظامية، وممثلة لنظام آخر. والتوتر الناشيء عن وجودها في النظام السائد سمة أساسية للفن. وهذه (اللغة الثانية) تكوّن (الكلمة المغايرة).

**

٥ – التحليل السيميائي للرواية:

تركز اهتمام (مدرسة باريس السيميائية) على دراسة النص والخطاب، وهي تدرس بنية المعنى أو الدلالة، ذلك أن النص ليس مجرد حروف وكلمات على الورق، أمام العين، وإنما هو أيضاً إشارات المتكلم وحركاته، وردود فعل المخاطب، والمعاني المضمرة في الخطاب. ولذلك يقول

غريماس : (علينا أن نتقيد ، في الدراسة بالنص ، فقط ، كل النص . ولاشيء غير النص أو خارج النص) .

ويتلخص المنهج السيميائي في التحليل الروائي في تقسيم المعنى إلى وحدات معنوية صغيرة SEME. ثم تقسيم هذه الوحدات إلى وحدات أصغر SEMEME . والقارىء العادي قد يبتعد عن مثل هذا التحليل الجاف ، بينما يتقيد عالم الدلالات السيميائية بالنص كجسد مادي مغلق على ذاته . ويفككه ، بوصفه صورة لشيء آخر يتجاوزه .

ويكتشف العلاقات الداخلية التي تربط بين أجزائه ، والتكرار المنتظم (صيغة فعل ، أو مجاز ، أو صورة فنية ، أو سرد روائي) ، أو غير المنتظم لإحدى بنياته . ويقارن عدة نصوص لمؤلف واحد ، أو لنوع أدبي واحد ، أو لفترة زمنية واحدة ، من أجل معرفة التكرار المنتظم أو غير المنتظم ، ودلالته . والمطلوب ، ليس فقط بيان البنيات الأساسية عن طريق تجزئتها إلى وحدات صغيرة ، وإنما أيضاً اكتشاف مقاصد المؤلف ، أو تقديم المعلومات النفسية أو الاجتماعية . ذلك أن اكتشاف البنى وحده ليس بذي جدوى إن لم يسهم في تشكيل المعنى الكلي للنص .

تختلف المفاهيم الإنسانية للفكر الواحد منها عن الآخر : فالأعلى والأدنى ، واليمين واليسار ، والظلام والنور ، يتحدد أحدها بعلاقته بالآخر . ويفترض غريماس مستوى من الفكر القبلي في اللغة ، تقدم فيه هذه التعارضات شكلاً تشخيصياً . وعن طريقه تصبح التعارضات في المنطق الخالص وفي المفهوم (تحققات) في الموقف الحواري الذي يصبح قصة حين يُتاح له التطور . وهذه التحققات ، إذا وهبناها الصفات الاجتماعية والثقافية ، تصبح (أدواراً) في أحداث الرواية ، فإذا وهبت سمات خاصة تغدو (ممثلين أو شخصيات) .

وغريماس ، كغيره من البنيويين ، يحشو دماغه بنى دلالية ملموسة معينة ، بحيث تغدو نماذج خفية لتطبيقاته المجردة . والنموذج الذي يضعه في

ذهنه هو نوع من النص، بذل جهده فيه، لدى انطلاقه من الاتجاه المعاكس : فهو ينتقل من سمات نوعية لبنى ملموسة محددة، إلى سمات بنيوية عامة تكمن خلفها، متخذاً من مقولات بروب وسوريو نقاط انطلاق. فمن بروب بدأ باختيار (ميادين العمل) التي أمدته بإبداع (التحقيقات) . ومن سوريو أخذ (الوظائف الدرامية)، إلا أنه لم يقتنع بقائمتيهما، بل جعلهما المنطلق :

بروب:	سوريو :	غريماس :
١ - الشرير	١ - المعتدي / مارس	١ - الخصيم
٢ - المحسن/ فاعل الخير	٢ - ـــــــــــ	٢ - ـــــــــــ
٣ - المعين / الواهب	٣ - المساعد / القمر	٣ - المعين
٤ - البحث عن الشخص أو عن الأب	٤ - الشيء المنشود / الشمس	٤ - المفعول
٥ - المرسل	٥ - المحسن / الأرض	٥ - الواهب أو المرسل أو الساعي
٦ - البطل	٦ - الإرادة والراغب / الأسد	٦ - الفاعل
٧ - البطل المزيف	٧ -	٧-

ويقسم غريماس (التحقيقات) إلى ثلاث مجموعات من الأزواج المتعارضة. ينجم عنها الممثلون / الأفراد في القصة. ومقولته الأولى تتألف من الفاعل والمفعول، فالفاعل مطابق لـ(بطل) بروب، وأسد سوريو. والمفعول مطابق لـ (الباحث عن الشخص) عند بروب، والشمس أو الشيء المفقود عند سوريو، وهذا الازدواج من التحقيقات هو الأساس.

والمقولة الثانية عند غريماس هي: الواهب، أو المرسل أو الساعي/ والمتلقي . وهي عند بروب وسوريو غير واضحة تماماً . ويفضل غريماس ترتيب العناصر القصصية في تلك الأزواج، لأن هذا الترتيب يعيد إخضاع البنية التي يراها غريماس أساسية ، ليوفرها في كل السياق : المرسل /

والمتلقي، والفاعل / والمفعول. وفي بعض القصص يمكن أن يقدم هذه التحقيقات الأربعة ممثلان فقط، ففي قصة حب بسيطة يمكن أن يكون العاشق فاعلاً ومتلقياً، وأن تكون الفتاة مرسلاً ومفعولاً. ولكن في القصص الأكثر تعقيداً لابد من أربعة ممثلين، كما نجد في (البحث عن الكأس المقدسة) مثلاً.
ثم أضاف غريماس زوجين آخرين: المعين / والخصيم اللذين يعملان: الأول من أجل، والثاني ضد. والحقيقة أن اعتماد غريماس على بروب وسوريو كان كبيراً. (٨).

هكذا تصبح قائمة غريماس على الشكل التالي:

١ - الفاعل / والمفعول.

٢ - المرسل / والمتلقي.

٣ - المعين / والخصيم.

كما اهتم غريماس (بالسرد)، فتحدث عن عناصره العامة من مثل: المسار السردي، والنمط السردي، والمشروع السردي، والمسار التحويلي السردي، والتركيب السردي السطحي، والدلالة، والدلالة الأصولية، والجوهر، وتركيب الخطاب، والخصوصية، والشكل، والمحتوى، والتعبير، والملفوظية، والتيمية، والتصويرية، والزمانية، والمكانية(الفضائية).. إلخ.

(فالنموذج السردي) يعني إضافات الباحثين على الإحدى والثلاثين وظيفة التي حددها بروب في تحليله للحكايات الروسية، فأصبح هذا التحليل نموذجاً قابلاً للتطبيق على جميع الخطابات السردية. ثم جاءت إضافات بعض الباحثين اختبارات هي مجرد بنيات خطابية تهم سطح النص السردي. فكان (الفاعل) الذي يدخل ميدان (الفعل). وكانت (المكافأة) أو النتيجة النهائية. وهذه الإنجازات الثلاثة هي من الشمولية بحيث يمكن سحبها على كل مسار سردي مهما تعددت دلالاته ومعانيه. فهناك

سيميولوجيا (الفاعل) التي تعتمد التنشيط والإيعاز، والفعل هو الذي يأمر بها. وسيميولوجيا (الفعل). والباث هو الذي يدفع بالفاعل إلى الفعل، وسيميولوجيا (المكافأة)، والمتقبل هو الذي يتولى مكافأة الفاعل مكافأة حسنة أو سيئة.

و (المسار السردي) هو تتابع وحدات سردية تجمع بينها علاقات مراتبية. وتكون بسيطة أو مركبة، في تواترها، بحيث تتبادل التأثير فيما بينها. وهذه الوحدات السردية عبارة عن تعاقب جمل نحوية بسيطة. أما الفواعل في هذه الجملة فتتمثل في اكتساب حالات، أو حصول على مواضيع، أو قيام بأفعال. فكل مقطع سردي يحتوي على خطاب مضموني يمكن تحليله واعتباره وحدة سردية. أما الفواعل النحوية فإنها تحتل وظيفة حين تدرج ضمن مسار سردي، وانطلاقاً من هذه الوظائف التي تحتلها يقع تحديد هويتها. كما أن الفواعل تتحدد انطلاقاً من علاقاتها بمواضيعها. فالفاعل، من حيث طبيعته السيميائية، يعادل حالة ارتباطه بالقيم التي يكتسبها والمواضيع التي يحصل عليها.

ولاتتحدد وظيفته انطلاقاً من الوحدة السردية الأخيرة فقط، بل انطلاقاً من جميع ماخسره أو اكتسبه من حالات وموضوعات عبر المسار السردي في شموليته. ومجموعة الأدوار التي يقوم بها الفاعل ضمن مساو سردي معين يمكن أن نطلق عليها تسمية (الفاعل الوظائفي). وهو مجموع الوظائف والأدوار التي يقوم بها ضمن مسار سردي. فنحن - إذن - إزاء شكل من أشكال المراتبية النحوية: فعبر كل وحدة من هذه الوحدات تتحدد هوية الفاعل الوظيفي ودوره. والفاعل النحوي يكوّن الوحدة السردية. أما الفاعل الوظيفي فلا يمكن حصره إلاّ ضمن المسار السردي في شموليته ككل.[٩]

وأما (المسار التحويلي السردي)Parcourse Generatif فيتمثل في شكلين: البنيات السيميائية السردية، والبنيات الخطابية. فالبنيات السيميائية

السردية لها مستويان: مستوى السطح الظاهر (التركيب السردي)، والمستوى العميق (التركيب الأصولي). وهما المكونان التركيبيان. أما المكونان الدلاليان فهما: (الدلالة السردية) في المستوى الظاهر، و (الدلالة الأصولية) في المستوى العميق.

وأما البنيات الخطابية فتشمل مكوناتها التركيبية: الخطابية، والشخوصية، والزمانية، والمكانية. وأما مكوناتها الدلالية فتتمثل في: الدلالية الخطابية، والتيمية، والتصويرية.

وأما (الدلالية الأصولية)Semantique Fondamentale فهي إنه يمكن أن نعثر، في حالات خاصة، على حالة في الخطاب السردي، تتحكم فيها مقولة دلالية واحدة. ولكن غالباً ماتكون الدلالة الأصولية وكأنما هي عملية إحصائية للمقولات الدلالية. ويمكن استغلالها لصالح الذات الملفوظية. ولكنها تبقى قيماً مجردة، على المستوى الضمني فحسب، مادامت لم تدمج في مسار سردي، حيث يصبح لها وجود محسوس، وذلك عندما ترتبط بفواعل هذه البنية المجردة الأولية التي لاوجود لها إلا على مستوى التوازي.

وأما (الشكل)FORME فهو مفهوم موروث ابستيمولوجياً من ارسطو، وهو قريب من مفهوم (البنية). ولذا يطلق على (الموضوعات) وعلى (التعبير). ذلك أن اللغة هي (شكل) ذو دلالة.

وأما (المحتوى)CONTENU فهو أحد مستويي اللغة. والتقاطع بين (المحتوى) و (التعبير) في اللغة ينتج الخطاب ذا الدلالة، وبهذا تصبح لفظة (المحتوى) مرادفة لكلمة (مدلول) بالمفهوم السوسيري.

وأما (التعبير) EXPRESSION فهو الدال في جميع تمفصلاته. وهو مثل الورقة التي أحد وجهيها (الدال)، والآخر (المدلول). ولايمكن فصلهما عن بعضهما البعض. وكذلك لايمكن فصل (التعبير) عن (المحتوى). وموقع التقائهما في عملية التلفظ هو (الدلالة).

وأما (الملفوظية)ENONCIATION فتعني المرجعية التي تخرج عن الحيز اللغوي، والتي يحيل التواصل اللغوي عليها . وقد تعني الظاهرة اللغوية التي يدرجها كل مضمون ضمن مساره . والكشف عن البنى الملفوظية يبقى دون جدوى إذا لم نأخذ بعين الاعتبار مقاصدها . هكذا يمكن القول إن (الملفوظية) عبارة عن مضمون وفعل ينتج الدلالة، أو هي نشاط سيميائي متواتر .

وأما (التركيب السطحي السردي)SYNTAXE NARRATIVE DE SURFACE فينطلق من التركيب الأصولي. ويصاغ من جملة عمليات تخضع لقواعد.

وأما (الدلالية السردية) SEMANTIQUE NARRATIVE فهي العملية التي بمقتضاها يقع تحويل القيم من إطارها الضمني والتجريدي إلى إطارها المحسوس الممسرح سردياً، وهي الموضع الذي يقع فيه اقتناء القيم لتقرير طبيعة الخطاب المنوي إنجازه .

وأما (تركيب الخطاب) SYNTAXE DISCURSIVE فهو أن تحليل الخطاب يؤدي إلى تكوين وحدات خطابية هي (الملفوظية) . وهناك ثلاث مكونات صغرى تشارك في صياغة الخطاب هي : الفضائية، والمكانية، والفواعل .

وأما (الشخوصية) ACTORIALISATION فهي إحدى المكونات الخطابية . وهي تنبني على عمليتي التفكيك والتركيب، وتجمع بين فاعل وتيمة واحدة على الأقل. وتكمن وظيفة التحليل في عزل كل مكون عن الآخر .

وأما (الزمانية)Temporalisationفهي المكونات الخطابية . وهي عملية يتحول بمقتضاها محور التمسرح إلى محور النتائج . وتعتمد على التجزئة المكانية، حتى يتم نظام التعاقب الزماني والمكاني .

وأما (الدلالة)Signification فهي مفهوم تتمحور حوله النظرية العلامية. ويحتل المواقع التي يشملها الحيز النظري، وقد تعددت معانيها: مجموعة الممارسات كالوصف والتحويل، إنتاج المعنى، المعنى الحاصل، عكس المعنى، الجمع بين الدال والمدلول .. إلخ ولا يمكن معاينة الدلالة إلا في إطار صيرورتها، أي في إطار محدد، عندما تكون هنالك حركة تعمل داخل حيز اللغة، ونص معين. وهذا النشاط هو تحويل نص إلى نص، أي تحويل مستوى لغوي معين إلى آخر مغاير له. وهو نشاط تأويلي يعتمد على عناصر موجودة مسبقاً، ونشاط إدراكي.

وأما (الجوهر)Substance السيميائي فهو متغير، لأن التعبير يمكن أن يتمظهر عبر جواهر عديدة(صوتية، وخطية... إلخ) وليس للمعنى دلالة إلا إذا تمفصل في شكلين مستقلين: المستوى التعبيري، ومستوى المحتوى. وهذان المستويان ينشطران، كل بمفرده، إلى شكل وجوهر. وبينما يبقى (التعبير) السيميائي ثابتاً، فإن (الجوهر) السيميائي متغير.

هوامش الفصل الثاني

1 - Le Petit Rebert. Paris 1976. P. 1633

2 - SCHOLES : Semiotics P .39

٣ - روبرت شولز - البنيوية في الأدب - ترجمة : حنا عبود - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٤ ، ص ١٧٢ .

٤ - جمال شحيد - تل كل - مجلة (الفكر العربي) بيروت - العدد ٢٥ ص ٢٢٦ - ٨ .

٥ - فؤاد أبو منصور - حوار مع جوليا كريستيفا - مجلة (الفكر العربي المعاصر) بيروت - العدد ١٨ - ١٩ عام ١٩٨٢ ، ص ١٢١ .

٦ - المصدر نفسه ، ص ١٣٤

٧ - بارتون جونسون - دراسة يوري لوثمان البنيوية للشعر - ترجمة : سيد البحراوي - مجلة (الفكر العربي) - بيروت - العدد ٢٥ ، ص ١٤١

٨ - شولز - البنيوية في الأدب ص ١٢٢

٩ - عبد العزيز بن عرفة - مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - العدد ٤٤ - ٤٥ عام ١٩٨٧ ص ٢٦

الفصل الثالث

المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر

١ – البحث الدلالي في الألسنية العربية :

علم الدلالة، أو علم المعنى، أو علم (السيمانتيك)، فرع من فروع الدراسات التي تناولها بالبحث أنواع من العلماء تختلف موضوعاتهم، كالفلاسفة، واللغويين، وعلماء النفس، والانثربولوجيا، والأدباء . . إلخ .
وقد استطاع علم الدلالة أن يشق طريقه في التطور من أفكاره الأولى التي حددها بريل Breal على أساس تاريخي لا وصفي، فدرس علم الدلالة التاريخي تغير المعنى من عصر إلى عصر، بينما يدرس علم الدلالة الوصفي المعنى في مرحلة معينة من مراحل تاريخ اللغة .

وموضوع علم الدلالة ليس اللغة وحدها، وإنما كل علامة أو رمز، من مثل الإشارة باليد، أو الإيماءة بالرأس : فحمرة الوجه دليل على الخجل، والتصفيق علامة الاستحسان، والميزان رمز للعدالة، ووضع شوكة وسكين بصورة متقاطعة دليل على وجود مطعم . . . إلخ

ورغم اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز وأنظمتها حتى ماكان منها خارج نطاق اللغة، فإنه يركز على اللغة من بين أنظمة الرموز، بأعتبارها ذات أهمية قصوى بالنسبة للإنسان . .

وقد عرّف بعضهم الرمز بأنه (مثير بديل يستدعي لنفسه نفس الاستجابة التي قد يستدعيها شيء آخر عند حضوره) . ومن أجل هذا قيل إن الكلمات رموز لأنها تمثل شيئاً غير نفسها، وعرفت اللغة بأنها (نظام من الرموز الصوتية العرفية) .

ولايمكن فصل علم الدلالة عن غيره من فروع اللغة، فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها، يحتاج علم الدلالة، لأداء وظيفته، إلى الاستعانة بهذه العلوم. فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل الجوانب التالية:

١ - الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى، من مثل التنغيم والنبر والاستفهام..

٢ - الجانب التركيبي الصرفي للكلمة، وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها، فلا يكفي لبيان معنى (استخدام) بيان معناها المعجمي المرتبط بمادتها اللغوية (خ د م)، بل لابد أن يضم إلى ذلك معنى الصيغة، وهي هنا وزن (استفعل)، أو الألف والسين والتاء التي تدل على الطلب. وفي باب (معاني صيغ الزوائد) أمثلة أخرى كثيرة.

٣ - الجانب النحوي أو الوظيفة النحوية لكل كلمة داخل الجملة.

٤ - الجانب المعنوي للكلمات، وهو مايعرف باسم (المعنى المعجمي). ومن الممكن أن يوجد المعنى المعجمي دون النحوي، وكذلك قد يوجد المعنى النحوي دون المعنى المعجمي، كما في الجمل التي تركّب من كلمات عديمة المعنى، من مثل: السر على كشر المشقع.

**

أ - جهود العرب في البحث الدلالي:

وللغويين العرب القدامى جهود دلالية، فالأعمال اللغوية المبكرة عند العرب تعد من مباحث (علم الدلالة)، مثل تسجيل (معاني الغريب) في القرآن، و(مجاز) القرآن، وقد ذكر ابن خلدون المصطلح صراحة، فقال: (يتعين النظر في دلالة الألفاظ، ذلك أن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام على الإطلاق يتوقف على معرفة الدلالات الوضعية مفردة ومركبة).[1]، وتحدث الشريف الجرجاني (- ٨١٦ هـ) عن الدلالة، فقال: (الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر.

والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول).[٢]، كما تمثلت اهتمامات اللغويين العرب في محاولة ابن فارس الرائدة في معجمه (مقاييس اللغة) الذي ربط فيه بين المعاني الجزئية للمادة والمعنى العام الذي يجمعها، وفي محاولة الزمخشري في معجمه (أساس البلاغة) ، حيث فرق بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية، وفي محاولة ابن جني في (الخصائص) حيث ربط التقلبات الممكنة للمادة بمعنى واحد، كقوله :(وأما (ك ل م) فحيث تقلبت فمعناها الدلالة على القوة والشدة. والمستعمل منها أصول خمسة هي : ك ل م : وك م ل ، ول ك م ، وم ك ل ، وم ل ك، وأهملت ل م ك)[٣].

ومن المعلوم أن ألفاظ اللغة، من حيث دلالتها، ثلاثة أنواع ، هي :

١ - المتباين: وهو أكثر اللغة، وذلك أن يدل اللفظ الواحد على معنى واحد.

٢ - المشترك اللفظي : وهو أن يدل اللفظ الواحد على أكثر من معنى.

٣ - المترادف : وهو أن يدل أكثر من لفظ على معنى واحد.

وموضع اهتمام الدلالة النوعان الثاني والثالث: المشترك والمترادف، لأنهما من باب تعدد المعنى، كما نص على ذلك الألسني الشهير اولمان ULLMANN .

وقد ظهرت تآليف كثيرة في اللغة العربية، عند القدماء، عالجت ظاهرة المشترك اللفظي، من مثل : الأشباه والنظائر للبلخي (- ١٥٠ هـ) والوجوه والنظائر للأزدي (- ١٧٠ هـ) ، وإصلاح الوجوه والنظائر للدامغاني (القرن الخامس الهجري). وممن ألف فيه كذلك ابن الجوزي، وخصص السيوطي له قسماً من كتابه : معترك الأقران. .

وقد كانت (الوجوه)تعني، عند اللغويين، المشترك اللفظي، الذي يستعمل في عدة معان، من مثل : اللسان، فهو على أربعة أوجه : اللغة، والدعاء، والعضو المعروف، والثناء.

وأما (النظائر) فهي المترادف، أو مااختلف لفظه واتحد معناه، من مثل (الولي) فهو على عشرة وجوه: الولد، والصاحب، والقريب، والربّ، والمولى. . إلخ . و (العين) : مطر يدوم خمسة أيام أو ستة لايقلع ، والعين أيضاً طائر أصفر البطن أخضر الظهر بعظَم القُمْري . ويقال : لقيته أول عين : أي أول شيء . ويقال أعطيته ذاك عين عَنّة أي خاصة من بين أصحابه . وعين كل شيء: خيارهم. وعين القوم : ربيئتهم الناظر. (هذا عند كراع - ٣١٠ هـ في كتابه: المنجد في مااتفق لفظه واختلف معناه). والعين: هو النقد من الدنانير، والعين : عين البئر، والعين: القناة التي تعمل حتى يظهر ماؤها (عند أبي العميثل - ٢٤٠ هـ في كتابه : مااتفق لفظه واختلف معناه). والعين : الذهب ، والعين : نفس الشيء، والعين الباصرة(عند أبي عبيد ابن سلام - ٢٢٤ هـ في كتابه : الأجناس من كلام العرب وماشتبه في اللفظ واختلف في المعنى). والعين: ماعن يمين القبلة. والعين: عين الميزان عندما لايستوي. والعين : عين الجيش الذي ينظر لهم. والعين: عين الركبة. والعين : السحابة (عند الأصمعي) . وهكذا نجد للفظ الواحد أكثر من عشرة معان.

وأما (الأضداد) فقد ألف فيها ابن الأنباري (٣٢٨ هـ) والأصمعي (٢١٦ هـ) وأبو حاتم (٢٥٥ هـ) ، وابن السكّيت (٢٤٤ هـ) ، والصاغاني (٦٥٠ هـ) وقطرب (٢٠٦ هـ) ، وأبو الطيب اللغوي (٣٥١ هـ) وابن الدّهان (٥٦٩ هـ) والتوزي (٢٣٠ هـ)، ويقلب (٢٩١ هـ)، وابن فارس (٣٩٥ هـ). . . إلخ.

وقد اختلف العلماء في وجود هذا النوع من المشترك اللفظي، فأنكره بعضهم وأثبته آخرون. ومن المنكرين: بقلب، وابن درستويه، والجواليقي، وحجّتهم أن وجود الأضداد يُعد نقصاً في لغة العرب. وأما المثبتون للأضداد فهم كثر، يجلّون عن الحصر، ومنهم ابن الأنباري الذي يقول في كتابه (الأضداد): (إن كلام العرب يصحح بعضه بعضاً ويرتبط أوله بآخره . . فجاز وقوع اللفظة على المعنيين المتضادين، لأنه يتقدمها ويأتي بعدها مايدل على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر). (٤)

ومن الألفاظ التي قيل بتضادها: (عسعس) بمعنى: أقبل، وأدبر. و(المقْوي): الذي لازاد معه ولامال، والكثير المال. و(أسررت) الحديث: كتمته، وأظهرته..

ولعل أصل الأضداد هو اختلاف اللهجة، فأحد المعنيين لحي من العرب، والآخر لحي غيره، ثم سمع بعضهم لغة بعض فأخذ هؤلاء من هؤلاء. يقول ابن الأنباري: (الجون: الأبيض في لغة حي من العرب، والجون: الأسود في لغة حي آخر).(٥)

وقد ينشأ التضاد من اقتراض اللغة بعض ألفاظها من لغات أخرى مجاورة، مثل (البسل)، ويعني في العربية: الحلال، وفي العبرية: الحرام.

كما قد ينشأ التضاد من أسباب اجتماعية كالتفاؤل، { مثال إطلاق(المفازة) على الصحراء تفاؤلاً بفوز من يجتازها، وإطلاق (القافلة) على الجماعة المسافرة تفاؤلاً برجوعها} والتشاؤم (مثال تسمية الأسود بالأبيض. والعرب تكني الأسود بأبي البيضاء). والتهكم(حين يقال للمتعثر في نطقه: فصيحاً)، والتأدب {مثل إطلاق (البصير) على الأعمى، و(المولى) على العبد}.(٦)

وأما (الترادف) فقد عالجه سيبويه ، وابن جنّي، والفخر الرازي الذي عرّفه بقوله: (هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد)(٧). والرّماني في كتابه: (الألفاظ المترادفة والمتقاربة في المعنى). وابن فارس في كتابه : (الصاحبي....).

وقد أثبت الترادف فريق من اللغويين محتجاً له بأن جميع أهل اللغة إذا أرادوا أن يفسروا اللّب قالوا هو العقل، أو الجرح قالوا هو الكسب. ورووا أن النبي (ﷺ) قال لأبي هريرة: ناولني السكين، فالتفت أبو هريرة يمنة ويسرة. ثم قال بعد أن كرر الرسول له ثانية وثالثة: المِدية تريد؟ فقال له الرسول : نعم.

ومن أمثلة الترادف: وصلته، وأعطيته، ورفدته، وحبوته، ومنها: السرور، والحبور، والفرح، والجذل، والغبطة. ومنها زوج المرأة وحليلها، وعشيرتها، وبعلها.. إلخ.

وقد أنكر الترادف فريق آخر من اللغويين، من مثل ثعلب، وأبي علي الفارسي، وابن فارس، وأبي هلال العسكري. يقول ابن فارس: (واحد هو السيف، ومابعده من الألقاب صفات.. وكذلك الأفعال، نحو: مضى، وانطلق، وذهب. وقعد، وجلس، ورقد، ونام، وهجع). [8]، وكان أبو علي الفارسي يقول: (لاأحفظ للسيف إلا اسماً واحداً، وهو السيف. وحين سئل: فأين المهند والصارم وكذا وكذا. قال: هذه صفات) [9].

وقد ألف أبو هلال العسكري كتابه: (الفروق في اللغة)، لإبطال الترادف وإثبات الفروق بين الألفاظ التي يدّعي ترادفها. وقد قال فيه: (إن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة. وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فعرف، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة. وواضع اللغة حكيم لايأتي فيها بما لايفيد..). [10]

ويحوي كتاب: (الكلّيات): لأبي البقاء الكفوي [11] أمثلة كثيرة للفروق بين الألفاظ التي تبدو مترادفة، ومن ذلك الفرق بين الإثم والوزر، وبين الذنب والمعصية والزلّة، وبين الجرم والذنب والعصيان.. إلخ.

**

ب - جهود العرب المعاصرين في البحث الدلالي:

ولكن هذه الاهتمامات القديمة لاتعني اكتمال (علم الدلالة) في الدراسات اللغوية، وإنما بعض مباحثه قد أثيرت دون تمييزه عن غيره من فروع علم اللغة، وبذلك نقول إن معالجة قضايا الدلالة بمفهوم العلم، وبمناهج بحثه الخاصة، وعلى أيدي لغويين متخصصين، إنما يُعد ثمرة من ثمرات الدراسات اللغوية الحديثة. [12]

ومن الألسنيين العرب المحدثين الذين عالجوا (علم الدلالة) إبراهيم أنيس في كتابه : دلالة الألفاظ (١٩٤٨) ، بحث فيه نشأة اللغة ، والدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ، وعلاقة اللفظ بالدلالة ، وتطور الدلالة . . . إلخ

ثم وضع تمام حسّان كتابه : مناهج البحث في اللغة (١٩٥٥) ، تحدث فيه عن منهج الدراسات اللغوية : منهج الأصوات (الفوناتيك ، والفونولوجيا) ، ومنهج الصرف ، ومنهج النحو ، ومنهج المعجم ، ومنهج الدلالة . وفي (منهج الدلالة) تحدث عن النظريتين : الديناميكية ، والاستاتيكية . فالديناميكية تبحث في تغير المعنى عبر التاريخ ، وفي تغير الدلالة من عصر إلى عصر ، فلفظة مثل (العلق) مثلاً كانت تعني الشيء النفيس ، و (الخول) كانت تعني الخدم . ولكن دلالتهما الفصيحة تغيرت ، بعد ذلك ، تغيراً مخجلاً في مفهومها العامي . وأما الاستاتيكية فتبحث في دراسة الصيغة والوظيفة في اللغة . وهي تدل على مجموع عناصر محيطة بموضوع التحليل ، تشمل التكوين الشخصي ، والتاريخ الثقافي للمتكلم .

وفي كتابه الثاني : اللغة العربية ، معناها ومبناها (١٩٧٧) تابع تّمام حسان موضوعات كتابه الأول ، ولكن بتوسع أكبر ، فتحدث عن اللغة والكلام ، وعن النظام الصوتي ، والنظام الصرفي (المبنى ، والصيغة والإلصاق والزيادة ، وتعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد ، والاشتقاق ، والنبر) ، والنظام النحوي (قرائن التعليق ، والزمن والجهة) ، والمعجم ، والدلالة ، وهي عنده البحث في فكرة (المقام) ، وهي المركز الذي يدور حوله علم الدلالة الوصفي في الوقت الحاضر . وعلم الدلالة هو الأساس الذي ينبني عليه الوجه الاجتماعي من الوجوه الثلاثة للمعنى ، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساحة (المقال) . ومن المعروف أن إجلاء المعنى على المستوى الوظيفي (الصوتي ، والصرفي والنحوي) وعلى المستوى المعجمي ، فوق ذلك ، لايعطينا إلا (معنى

المقال) أو (المعنى الحرفي) أو (معنى ظاهر النص) ، وهو معنى فارغ تماماً من محتواه الاجتماعي والتاريخي، ومنعزل عن كل مايحيط بالنص من القرائن ذات الفائدة في تحديد المعنى . .

وللوصول إلى المعنى في صورته الشاملة لابد أن نستخدم الطرق التحليلية التي تقدمها لنا فروع الدراسات اللغوية المختلفة (الأنظمة الصوتية ، والصرفية ، والنحوية ، والمعجمية)، مما يعطينا معنى (المفردات) ، ولكن يبقى معنى (النص) أو المعنى الدلالي، وليس معنى (ظاهر النص) . والمعنى الدلالي يحتاج إلى (معنى المقام) أو المعنى الاجتماعي . وهذا يعني أننا حين نفرغ من تحليل الوظائف على مستوى الصوتيات والصرف والنحو ، ومن تحليل العلاقات العرفية بين المفردات ومعانيها على مستوى المعجم ، لانستطيع أن ندعي أننا وصلنا إلى فهم المعنى الدلالي، .لأن الوصول إلى هذا المعنى يتطلب فوق كل ماتقدم ملاحظة العنصر الاجتماعي الذي هو المقام .

وهذا العنصر الاجتماعي ضروري لفهم المعنى الدلالي، فالذي يقول : (أهلاً بالجميلة) فإن هذه العبارة قد تقال في مقام الغزل ، أو في مقام التوبيخ ، أو في مقام التعيير . أما الوقوف عند المعنى المعجمي لهذه العبارة ، وعند المعنى الوظيفي لها ، فلن يوصل إلى (المعنى الدلالي) الذي يقتضي الكشف عن المقام الذي قيل فيه النص . ومن هنا كانت معرفة السياق الاجتماعي للنص ضرورية، لأنها تساعد على فهمه .

ثم جاء الباحثون الجدد فخصصوا كتبهم لعلم الدلالة وحده . فوضع أحمد مختار عمر كتابه : علم الدلالة (١٩٨٢) عرف فيه بعلم الدلالة عند العرب والغربيين . ثم عدد أنواع المعنى، وفصل القول في مناهج دراسة المعنى ومشكلاته .

ثم وضع فائز الداية كتابه : علم الدلالة العربي (١٩٨٥) تحدث فيه عن مصطلح (الدلالة) ، وعن المعيارية ، والتطور الدلالي، والمجاز ، والمعجم الشعري والدلالة الحديثة .

* *

٢ – النقد الدلالي العربي القديم:

لعل (النقد الدلالي) العربي القديم نشأ على جهود اللغويين العرب الذين كانوا قد تتبعوا تطور دلالات الألفاظ من عصر إلى آخر ، من مثل أحمد بن فارس الذي حلل في كتابه : (الصاحبي في فقه اللغة) مجموعة من الألفاظ ، من مثل : (الكفر) الذي كان يعني الغطاء والستر، فأصبح يعني – بعد الإسلام- شيئاً آخر هو مخالفة الدين . وكذلك : (التيمم) الذي كان يعني الطلب والقصد، فاتخذ، بعد ذلك، دلالة أخرى ، و(المخضرم) الذي كان يعني المقطوع، ثم أطلق على الشعراء الذين انقطعوا عن مرحلة سابقة إلى مرحلة تالية . .

وقد استفاد شراح الشعر القديم ونقاده من جهود اللغويين هذه فعملوا على إدخالها في نقدهم، كما فعل ابن النحاس مثلاً في شرحه لبيت طرفة :

وبرك هجود قد أثارت مخافتي . .

فقال إن القصد هنا من (البرك) : الإبل الباركة، أي التي صدروها على الأرض . ثم تطورت دلالة اللفظة فأصبحت تعني : الخير المقيم .

وفي قول عمرو بن كلثوم : أخذن على بعولتهن عهداً . .

إن (البعولة) ههنا في النص هي : الأزواج، واحدهم بعل . وأصل البعل في اللغة ماعلا وارتفع ، ومنه قيل للسيد بعلاً . وفي العهود القديمة كان البعل أحد أسماء الآلهة . ثم أطلقت اللفظة على الأرض المروية بماء المطر، كدليل على الاتصال بينها وبين الإله (البعل) ، ثم أصبحت تعني : السيد ، فالمهيمن ، فالزوج . .

وابن الأنباري يسرد عدداً من الدلالات لمادة (ج ل و) في عرضه لبيت امرىء القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل . .

فـ (الانجلاء) : الانكشاف، والأمر الجالي: المنكشف . ومنه جلوت

العروس، وجلوت السيف: كشفته من الصدأ. وجلا القوم عن منازلهم: رحلوا. ومثله قول عمرو بن كلثوم:

ونحن الحاكمون إذا أطعنا . .

فنحن (الحاكمون) : الذين نمنع الناس عن كل مالاينبغي لهم الدخول فيه. ومادة (ح ك م) تدل على الرأي والعقل. وهذا انتقال من المادي المحسوس إلى الذهني المجرد.

وقول لبيد:

. . . . في ليلة كفر النجوم غمامها . .

فيجمع ابن الأنباري وابن النحاس على أن (كفر) تعني الدلالة المادية: غطّى، وقد استعملت هنا بالمعنى نفسه: إنها ليلة مظلمة غطى السحاب فيها النجوم. ثم أصبح (الكفر) دلالة مجردة حين سمي الكافر كافراً لأنه يغطي نعم الله، ويخالف دينه. ومنه قيل للزارع كافراً لأنه يغطي البذور بالتراب لتنبت. والكَفْر: القرية، وقد سميت بها قرى عديدة في معظم الأقطار العربية.

ويعرض ابن جنّي لبيت أبي صخر الهُذلي :

. . . أو عن مها بلق بجو باقل

فيقول إن الدلالة في الأصل اللغوي للفظة (مها) هي : موه، انتقلت من الماء إلى التحسين، ومن ثم إلى الخداع والتمويه. فألف (مها) واو لأنه في الأصل : البلور، ثم شبه النجوم وبقر الوحش لبياضهما. وقريب منه (الماء) الأبيض، والماوية: المرآة. وهذه المعاني الحسية انتقلت بعد ذلك إلى المعنى الذهني المجرد، فأصبحت تعني الخداع والتضليل: (موه).

ويقول ابن الأنباري في بيت الشاعر:

. . . كتائب يطعنّ ويرتمينا

إن مادة (كتب) أصلها: خرز الجلد، ثم أصبحت تعني ضم الحروف. ومنه سمي الكاتب كاتباً لأنه يضم الحروف بعضها إلى بعض، من قولهم: كتبت القربة إذا ضممت منها خرزاً إلى خرز.

وقد تضافرت جهود شرّاح الشعر القديم، من أمثال ابن الأنباري ، وابن النحاس، وابن جنّي، مع جهود اللغويين العرب، لتتابع التطور الدلالي للألفاظ في اللغة والشعر.

**

٣ - النقد السيميائي العربي المعاصر:

لم يستمر النقد الدلالي العربي القديم في نقدنا الحديث والمعاصر، لأن نقادنا المحدثين انشغلوا بقضية التحديث، ففتحوا نوافذهم لرياح ثقافات الأمم، وتفاعلوا مع المستجدات الثقافية في حقول العلم، والأدب، والفن، والنقد.. إلخ. فتطورت مناهج النقد الأدبي، وأساليب البحث العلمي، ومذاهب الأدب الحديث، واستفاد العرب المعاصرون كثيراً من معطيات هذه المثاقفة المستمرة التي وضعت أمامهم اتجاهات نقدية تجددت على مر العصور، فمن نقد رومانسي، إلى نقد تاريخي، واجتماعي، ونفسي، في العصر الحديث، ثم اتجاهات نقدية ألسنية، وأسلوبية، وبنيوية، وسيميائية. إلخ

ورغم أن العرب لم يتعرفوا على هذه المناهج النقدية الجديدة إلا مجدداً، في مطلع السبعينات من هذا القرن، وأنها لم تعمر طويلاً، إلا أنها عوضت عن ذلك بفاعلية أقوى، وحماسة أشد..

وحين بلغت هذه المناهج النقدية الباب المسدود، حاولت التجدد بشكل آخر، فمن رماد البنيوية مثلاً انتصب المنهج السيميائي في النقد الأدبي، والذي يعتمد على الألسنية والبنيوية، وعلى السيمياء المعاصرة..

ثم تفرع النقد السيميائي نفسه إلى اتجاهين: الأول اتجاه التحليل الألسني للأدب، والثاني اتجاه تحليل علامات الحياة الاجتماعية ورموزها. وسندرس كلاً من هذين الاتجاهين..

آ - اتجاه التحليل الألسني في النقد السيميائي:

لعل التاريخ الحقيقي لهذا الاتجاه بدأ مع العالم الألسني السويسري الشهير سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) F. de Saussure الذي انطلق، في

بحثه السيميائي، من ميدان محدد هو اللغة، إلى مجال أعم وأشمل هو الحياة الاجتماعية، واستخلص، تبعاً لذلك، أن اللغة هي ظاهرة إشارية واجتماعية. وقد حدد الإشارة اللغوية(العلامة أو الرمز اللغوي) بأنها اتحاد تصور مع صورة سمعية أو ذهنية أو نفسية. فالصورة هي (الدال)، والتصور هو (المدلول) وشبّه الرمز اللغوي بورقة ذات وجهين: أحدهما (الدال) ، والآخر (المدلول). ولايمكن أن توجد الورقة دون وجهيها الاثنين معاً، وكذلك يستحيل وجود مدلول دون وجود دال، ويندرج الدال (باعتباره أصواتاً أو إيماءات أو حركات أو صوراً محسوسة) تحت النظام (المادي) ، بينما يندرج المدلول (بوصفه فكرة أو مضموناً أو معنى أو محتوى) تحت النظام (الذهني).

ولما كانت (العلامة) هي (كلّ) يتألف من الدال والمدلول، فإن (الدلالة) هي (علاقة) تتحقق من تآلف هذين العنصرين، ومن ثم فإنه لايمكن القضاء على الدال مثلاً دون القضاء على المدلول، إذ لايمكن فصل الفكر، مثلاً، عن الصوت، ولافصل الصوت عن الفكرة، إلا بنوع من العزل التجريدي، بقصد الدراسة. .

وقد ذهب سوسير إلى أن مهمة الألسني هي تحديد مايجعل من اللغة نظاماً نوعياً خاصاً داخل مجموعة الوقائع السيميولوجية. وليست السيميولوجيا سوى ذلك العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية.

وتتميز (الدلالة) أو الرمز اللغوي Signe عند سوسير بأنه :

١ - غير معلل، فالرابط بين الدال والمدلول مستحيل التعليل، والصلة بينهما اعتباطية، فلا علاقة مثلاً بين مفهوم (بيت) وأصوات (ب ي ت). والدليل على ذلك أن التعبير عن هذا المفهوم مختلف في لغات العالم.

٢ - الرمز اللغوي متتابع، فالدال ذو طبيعة سمعية متتابعة، بحيث يشكل سلسلة. وهذا مايجعل الرمز اللغوي قابلاً للتحليل والقياس الكمي.

٣ - الرمز اللغوي ثابت بالنسبة للجماعة التي تستعمله، باعتباره جزءاً من مجموع ميراث ينتقل عبر الأجيال، ويفرض نفسه على الأجيال اللاحقة التي لايؤخذ رأيها في استعماله، ولاتستطيع تغييره.

٤ - الرمز اللغوي متميز عن بقية الرموز اللغوية، فمثلاً الرمز (حجر) لايعني غير نفسه. وهذا ماجعل سوسير يعدّ الرمز سلبياً.

لقد عدّ سوسير اللغة نظاماً من الإشارات التي تعبر عن الأفكار. وبهذا فهي تقارن بالكتابة، وبهجائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال السلوك، وبالإشارات العسكرية . . إلخ. (١٣)

**

وإذا كان سوسير قد فتح الباب أمام السيميولوجيا المعاصرة، فإن رولان بارت قد نظر للنقد السيميائي ومارسه تطبيقياً. وقد كانت مغامرة بارت النقدية باهرة، في الدخول إلى أدق تفاصيل النص، في محاولة لفهم إشاراته ورموزه، وتلمس علاقاته الخفية. وهو يدهش قارئه بقدرته على استدراج القراءة إلى إبداع آخر للنص، ويذهله مما يقولّ النص. وقد كتب بارت، في الاتجاهين معاً، اتجاه التحليل الألسني للأدب، واتجاه تحليل علامات الحياة الاجتماعية ورموزها . .

ففي كتابه: عناصر السيميولوجيا (أو فصول من علم العلامات) ١٩٦٤، يقتفي بارت أثر سوسير، فيأخذ عنه ثنائية اللغة/ الكلام، ويؤكد على أن هذا المفهوم يمكن أن يمتد إلى كافة نظم المعنى، إذ يوجد تعارض بين المملح/ والمسكر مثلاً، وبين حديث الطعام/ والأطباق. ومن ثم تصبح قائمة الطعام (بنية). أي عنصراً من عناصر اللغة. كما أخذ بارت عن سوسير ثنائية الدال/ والمدلول، وهي لبّ قضية البحث في علم العلامات.

وقد أراد بارت أن يؤسس، بكتابه هذا (سيميولوجيا النقد الأدبي)، وأن يصوغ تصوراً شاملاً للتجربة اللغوية، وذلك بتفسير كل علامة ترتبط

باللغة . وقد وضع كل كاتب في (لغته)، أي في بيئته الاجتماعية، ليفسر الاختيار الاتفاقي ، وليس الاعتباطي، الذي يختار به الكاتب كلماته، مضيفاً إلى ماجاء به سوسير، إضافات من هيلمسليف، ومارتينيه، وياكوبسون . .

وقد حمل المد البنيوي بارت إلى الأفق السيميولوجي، فحاول الكشف عن أهمية اللغة اللاواعية في الكتابة، وفي الحياة الاجتماعية، وركز على الرسائل الكامنة اللاواعية التي تبثها أجهزة الإعلام التي تقدم الإيديولوجيات البورجوازية ، وتدعمها .

وفي كتابه Z/S (١٩٧٠) يدعو بارت إلى القراءة المعاودة للنص ، ويطبق هذه القراءة المدققة على قصة (سارازين) لبلزاك، والتي تتمحور حول آلام شاب مغرم بمطربة . .

ويرغب بارت في وضع كل نص في حركته، وممارسة كتابته ثانياً، انطلاقاً من الكتابة الأولى، ذلك أن هدف العمل الأدبي هو جعل القارىء منتجاً للنص، لامجرد مستهلك له فحسب .

ولأن النص عبارة عن مدخل إلى شبكة لاتحصى من المعاني، تتبدل آفاقها باستمرار بتبدل قراءتها الممكنة، فإن التحليل الألسني للنص هو الذي يعطيه قيمته . وفي التحليل يمكن استكشاف أدوات فعالة، من مثل : المعنى المصاحب، والوحدات القرائية ، والسنّة الثقافية . .

فـ (المعنى المصاحب) هو علاقة تستطيع الرجوع إلى ذكر سابق أو لاحق في النص . وهو غير توارد الخواطر . ويتحدد المعنى المصاحب من خلال مكانين : يخضع أحدهما لتتابع الجمل التي ينتشر المعنى من خلالها، ومكان تجميعي . ويمارس المعنى المصاحب سيطرة يخضع لها النص .

ويعمد بارت إلى تحليل بنيوي للجزئيات ، بقدرة فائقة على الصعود إلى الشرايين الصغيرة للمعنى . وهذا يقتضي تقطيعاً دقيقاً للمعنى، وتقسيماً لوحداته القرائية . وسيكون هذا التقسيم إلى وحدات (قرائية) تعسفياً بحتاً . وقد تكون (الوحدة القرائية) كلمة واحدة، كالعنوان مثلاً، أو جملة، أو

عدة جمل. وقد قسّم بارت النص إلى وحدات قرائية، متجاهلاً تقسيمات الكلام إلى جمل ومقاطع، ثم ناقش العنوان (سارازين)، وناقش كل وحدة قرائية على حدة..

وأما (السنّة الثقافية) فهي (الشفرات) التي تستنبط من النص، وتتصل بالجوانب التأويلية، والدلالية، والرمزية، والإشارية الخاصة بالحدث.

وقد حاول بارت أن يكشف عن (التناص)، أي عن تفاعل النصوص، وتداخلها، مما يكشف النقاب عن وهم البنية المغلقة. ومن هنا يصبح النقد، عند بارت، باعتباره قراءة ممتازة للنص، كتابة إبداعية جديدة، قد تصل في الكمّ إلى سبعة أضعاف النص المنقود..

**

أما في النقد السيميائي العربي المعاصر فقد حاول الناقد المغربي محمد مفتاح الإخلاص لهذا المنهج وحده، فوضع فيه ثلاثة كتب هي:

١ - في سيمياء الشعر القديم ١٩٨٢

٢ - تحليل الخطاب الشعري ١٩٨٥

٣ - دينامية النص ١٩٨٧.

وقد خصصها جميعاً، لتحليل الشعر وحده. ففي كتابه الأول حلل (نونية) أبي البقاء الرُّنْديّ التي مطلعها:

لكل شيء إذا ماتم نقصان | فلا يغرّ بطيب العيش إنسان

من خلال منهج سيميائي يرى فيه أن مكونات الخطاب الشعري تتألف من أربعة عناصر هي:

١ - المواد الصوتية (جرس الحروف من حيث التكرار والكلمات المحور، والتنغيم من حيث النبر والإيقاع، والوزن، والقافية)..

٢ - المعجم (الكلمة الشعرية).

٣ - التركيب (النحوي، والبلاغي من حيث المحاكاة والتخييل) . .

٤ - المعنى أو المقصدية (المباشر ، وغير المباشر) . .

ثم انطلق إلى تحليل البنية العميقة للنص فرآها في تقابل بنيتين :

١ - بنية التشابه : الله / العالم، الدهر / الإنسان، الخير / الشر، الخالد / الميت . . . إلخ

٢ - بنية التناقض والتضاد : التمام / النقص، سرّه/ ساءته . . إلخ

وانتهى إلى أن التقابل الأساسي بين الدهر / والإنسان، والتقابل الفرعي بين : الدهر - الإنسان / الإنسان، قد أضفيا على القصيدة جواً مأساوياً، من خلال الألفاظ التي هي بمثابة مكونات للدهر، ومن خلال الزمان الدوري . .

وفي كتابه الثاني (تحليل الخطاب الشعري) يتابع مفتاح تطبيق منهجه السيميائي، ولكنه يوسع مفاهيمه النقدية، وهو يطبقها على (رائية) ابن عبدون التي مطلعها :

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

مستمداً مفاهيم النقد السيميولوجي من مدارس عديدة، وأعلام مشهورين أمثال : غريماس، وريفاتير، وياكوبسون ، وجان كوهن، وغيرهم. فإذا كان غريماس يستقي نظريته من مصادر معرفية متعددة، انثربولوجية ولسانيات بنيوية، ومنطيقة. وإذا كان ريفاتير يرى أن التناول السيميائي للشعر أخصب من التحليل اللساني، وأقام كتابه (سيميولوجيا الشعر) على عدة مفاهيم تستمد من آفاق معرفية مختلفة : الجشتالتية ، ونظرية التلقي، والواقع الخارجي / الداخلي، واللعب اللغوي، والتناص . وإذا كان جان كوهن قد انطلق من مسلمة تقول إن الشعر يقوم على المجاز، وبخاصة الاستعارة، ومن ثم فإنه يقوم على (خرق) العادة اللغوية، فإن الباحث لايرغب في أن يتبنى وجهة نظر واحدة، قد يتضح بطلانها فيما بعد،

لاسيما وأن التعريفات متعددة ومتناقضة، فاللغة عند شومسكي وكرايس مثلاً: محايدة وبريئة وشفافة. واللغة عند بارت مخادعة ومضللة تظهر غير ماتخفي، وهي تصف الواقع وتعكسه عند الوضعيين والماركسيين، بينما تخلق واقعاً جديداً عند الجشتالتيين والشعراء..

ومن هذا التعدد يحاول الباحث تركيب منهج سيميائي في تحليل الأدب، تتمثل عناصره في المستويات الألسنية الأربعة المعروفة: المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى المعنوي..

وفي كتابه الثالث (دينامية النص) يستمر الناقد محمد مفتاح في تحليل الشعر، وفق المنهج السيميائي، محاولاً، كما هي الحال في كتابيه السابقين، المزاوجة بين التنظير والتطبيق. ومعتمداً الخطوات نفسها التي اعتمدها من قبل..

**

أما الباحث المغربي ادريس بلمليح فقد طبق المنهج السيميائي على تحليل النثر، وذلك في بحثه: الرؤية البيانية عند الجاحظ (١٩٨٤)، فاستوعب التراث البلاغي للجاحظ في ضوء فكرة البيان عنده، وبحث عن نظام داخلي لهذا التراث، مستهدفاً تفسيره في مستوى ثقافة العصر الذي أنتجه، وعلى هدى من العلاقات الثقافية والاجتماعية وحتى الاقتصادية التي كانت سائدة آنذاك..

والواقع أن الجاحظ ذو رؤية بيانية للعالم، وإن إمكانية تفسير هذه الرؤية يمكن أن تؤدي إلى نتيجة هامة، ولن يمكن ذلك إلا من خلال اعتبار هذه الرؤية بنية ذات أجزاء مستقلة وعلاقات تجعلها كلاً متناسقاً ومنظماً، ثم محاولة دمج هذه الرؤية في بنية أكثر شمولاً واتساعاً، هي فلسفة المعتزلة التي تشكل الرؤية البيانية للعالم أحد عناصرها.

وقد حدد الباحث أجزاء المنظومة الفكرية التي تشكل الأسس العامة لفلسفة المعتزلة، وربط هذه الأجزاء بعلاقات توضح تكاملها ونسقها الكلي. ثم تحدث عن إمكان تفسير هذه البنية في ضوء الظروف الاجتماعية

والاقتصادية التي أنجبتها، وتوصّل إلى أن فلسفة المعتزلة كانت عقيدة الطبقة المتوسطة في المدينة العربية القديمة التي نشأت وتطورت ابتداء من النصف الثاني من القرن الهجري الأول.

وفي القسم الثاني من بحثه انتقل إلى تفصيل القول في بيان الجاحظ، فأبرز أن الجاحظ صاحب انطباعات سيميائية كانت نتيجة لاعتقاده بأن العالم نظام من الإشارات، وقارن هذه الانطباعات ببعض اتجاهات علم السيمياء الحديث، ثم درس كل وسيلة من وسائل البيان عند الجاحظ، وكيف تعتبر دلالة ؟ وماشكلها؟ وماالذي تعبر عنه؟ وحين وصل إلى دراسة اللفظ عمل على توضيح اعتباره أهم شكل دلالي وتعبيري، ووجده ينقسم إلى نوعين : خطاب يومي عادي، وخطاب فني راق، فدرس أسس كل خطاب وأنواعه.

ومن سيمياء الجاحظ استنبط الباحث خمسة أنواع من الإشارة هي : النصبة ، والإشارة ، والعقد، والخط، واللفظ.

١ - أما (النصبة) فهي الإشارة الصامتة والمعبرة عن مكنونها بمظهرها الخارجي، « وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد»[١٤]. ومعنى هذا أن الجماد والسكون وكل شيء في الطبيعة والكون يعبر عن نفسه، بإشارة من جنسه، لأنه « متى دل على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً وأشار إليه وإن كان ساكناً»[١٥].

وبناء على ذلك فإن مافي الطبيعة يعبر - عند الجاحظ - عن الحكمة الإلهية، وعن الدقة المتناهية في خلقها ونظامها، وبالتالي على أنها لم تخلق عبثاً أو مصادفة، وإنما هي من صنع خالق مدبر، جعلها - على ماهي عليه من حال الصمت - برهاناً قائماً يشهد بأن لها موجداً ، وشهادة على إبداعه وقدرته المطلقة . .

ويُعدّ كتاب (الدلائل والاعتبار) أوضح أثر جاحظي اعتمد فيه صاحبه على الدلالة بالنصبة، كي يقيم الدليل على أن الكون لم يوجد بالصدفة ، وإنما

هو من صنع إلهي، ذلك أن هذا الكتاب تأمل في العالم، واستكناه للدلالة بالنصبة أو الحال، بدءاً بالسماء والشمس والقمر. . وانتهاء بالطير والذر والنحل، مما هو دقيق وغريب في مظهره وحياته، فيشهد على الإبداع الإلهي. .

وهذا يعني أن النصبة أداة تواصل تحمل رسالة صامتة، أو خطاباً بالحال. ومصدر الرسالة أو باثها هو الله خالق العالم. ومتلقيها هو الإنسان الذي يتأمل الكون من حوله فيستخلص منه وجوه الحكمة الإلهية. يقول الجاحظ: (سل الأرض فقل: من شق أنهارك وغرس أشجارك وجنى ثمارك؟ فإذا لم تجبك حواراً أجابتك اعتباراً). [١٦]، والنصبة - بهذا المفهوم الجاحظي - إشارة تواصل بين الإنسان والقوى الخفية التي خلقت العالم، ولا يمكن دراستها في حضن الحياة الاجتماعية، وعلى هذا فإنه يمكن القول إن النصبة هي إشارة تواصل وإشارة دلالة في آن واحد. وأن الجاحظ يؤسس هنا سيمياء خارجة عن حياة الأفراد والمجتمع، ذات طابع تأملي فلسفي، يجعلها قريبة من سيمياء بيرس، أكثر مما هي مشابهة لسيمياء بريتو أو بارت التي أسسها سوسير.

٢- وأما (الإشارة)، وهي ثاني أنواع البيان عند الجاحظ، فيعني بها الإشارة التي يقوم بها الإنسان بوساطة جوارحه، يريد أن يعبر بها عن مكنون نفسه ومحتوى شعوره. وهي تنقسم - عنده - إلى نوعين: الأول هو الذي تشترك فيه الإشارة مع اللفظ، لتساعده وتعينه على مستوى شكله، أي أن الإنسان عندما يقول مثلاً: نعم، أو لا، ويحرك يده أو رأسه سلباً أو إيجاباً، فإن حركته هذه تعبر عن نفس المعنى الذي يقوله بوساطة جهاز النطق لديه. ومن ثم فإن الإشارة تكون تابعة للفظ فيما يخص معناه، ولكنها منفصلة عنه من حيث شكله الذي هو المادة الصوتية التي تصدر عن اللسان والحنجرة، وتدرك عن طريق جهاز السمع لدى الإنسان، ومتجهة إلى جهاز النظر بدلاً من جهاز السمع الذي تتجه إليه الألفاظ والكلمات، يقول الجاحظ: (ومن

شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجيهم) [١٧]. ولاشك إن إشارتهم هذه هي مايمكن أن نسميه الحركة المساعدة التي يقوم بها المتكلم كي يبلغ أقصى حد ممكن من التعبير عن مكنون الذات.

وأما النوع الثاني من أنواع الإشارة في بيان الجاحظ، فهو ينفصل عن اللفظ، ويتصل به. يقول الجاحظ: (والإشارة واللفظ شريكان. ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه. وماأكثر ماتنوب عن اللفظ وتغني عن الخط). [١٨] أي أنها إلى جانب وظيفتها المساعدة التي تبدو ثانوية، فإن لها وظيفة تواصلية أساسية، تستقل بها عن غيرها من وسائل التواصل والخطاب، كي تكون لنفسها نظاماً خاصاً من الأشكال الدالة يصطلح عليه أفراد المجموعة الإنسانية المعينة، كي يعبروا عن بعض مقاصدهم..

فإذا كان النسق التركيبي للكلام يتميز بالتسلسل والتوالي في حيز الزمان، والنسق التركيبي للخط يتميز بالتسلسل والتوالي في حيز المكان، فإنه يمكن القول بأن الإشارة بوساطة الحركة، كما حددها الجاحظ، تتميز بتشكل نسق الصور المرئية في حيز الفضاء، يقول الجاحظ: (فأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب والسيف. وقد يتهدد رافع السيف والسوط، فيكون ذلك زجراً ومنعاً وردعاً، ويكون وعيداً وتحذيراً). [١٩]

نستخلص من هذا أن الجاحظ قد أدرك أن الإشارة تكون (لغة) شبيهة بلغة الكلام، وأن لها نظامها الخاص الذي يشكل مواضعة اجتماعية تجعلها في مستواها الثاني الذي هو الانفصال عن الكلام - لغة قائمة بذاتها، مستقلة استقلالاً تاماً عما يسمى لدى علماء اللغة المعاصرين (اللغة الطبيعية)، تستطيع أن تحل محلها، كالتباعد بين المخاطبين، أو في حال فقدان القدرة على الكلام كالخرس مثلاً، يقول أبو عثمان: (وقد يراك الأخرس من الناس - والأخرس أصم - فيعرف ماتقول، بما يرى من صورة حركتك، كما يعرف معانيك من إشارتك). [٢٠]

٣ - وأما (العقد)، وهو الوسيلة الثالثة من وسائل البيان عند الجاحظ . فهو ضرب خاص من الحساب، يتم بأصابع اليدين : (وأما القول في العقد وهو الحساب دون اللفظ والخط) . [٢١]

٤ - وأما (الخط) فهو يشمل كل وسيلة اصطنعها الإنسان من وسائل خطية تدرك بوساطة العين في حدود سطح المكان، سواء كانت بوساطة القلم أو بغيره، لإقامة حياته الاجتماعية التي لايمكنها أن تستغني عن هذه الإشارات والعلامات المكتوبة أو المنقوشة والمحفورة، أو تلك التي نسم بها بعض الحيوان لغرض معين . يقول أبو عثمان : (وليس بين الرقوم والخطوط فرق . . . وليس بين الوسوم وبين الرقوم فرق . . ولا بين الخطوط والرقوم كلها فرق . وكلها خطوط، وكلها كتاب، أو في معنى الخط والكتاب) . [٢٢]

فالرقم والخط والرسم كلها كتابة، وإن كان بعضها بواسطة الإزميل، أو القلم، أو الكيّ . وقد احتال الإنسان بهذه الوسائل كلها للتغلب على عجز اللغة، واستعاض الإنسان عن لغة الكلام بلغة الخط، حتى يتحرر من ربقة الحاضر، ليتم التواصل بين الأفراد والمجموعات عبر الماضي والحاضر والمستقبل، مما لاتتيحه لهم عملية الكلام المعتمدة على الصور الصوتية .

نستلخص من هذا أن الكتابة أو الخط تعتبر، عند الجاحظ، لغة، ولا فرق - عنده - بين الحروف المجموعة في صوت اللفظ في الهواء، والحروف المصورة على الورق، فكلها صور، وعلامات، ودلالات .

وإذا كان الجاحظ قد اعتبر الخط لغة، فإنه قد أقام الدليل على أنه قد اتخذ صيغة النظام ذي الصورة المرئية، شبيه بنظام اللغة ذي الصورة الصوتية، وقد جعل الحرف المصور في القرطاس شبيهاً بالحرف الناتج عن الصوت المقطع في الهواء . أي أنه إذا كانت الوحدة الأساسية للغة هي الصوت المقطع الذي يصدر عن جهاز النطق، ويدرك عن طريق الأذن، فإن وحدة الكتابة أو الخط هي الحرف المصور المرئي . وهذا أول شرط من شروط (نظام اللغة) ، إنه (الوحدات المكونة) . أما الشرط الثاني في نظام اللغة فهو (تمفصل الوحدات

المكونة) أو (الحروف المجموعة) بتعبير الجاحظ، وأما الشرط الثالث فهو (الدلالة) الناتجة عن تمفصل الوحدات المكونة أو اجتماعها .

٥ - وأما (اللفظ) فيعد وسيلة أخرى من وسائل البيان عند الجاحظ، وهو الكلام المنطوق الذي يعتبره إشارة، ودلالة، ووسيلة تواصل بين أفراد المجتمع، وتعبيراً عن مشاعر وأفكار الأفراد. ولكن اللفظ يُعدّ في رأي الجاحظ أصلاً اشتقت منه وسائل البيان الأخرى، من عقد وإشارة وخط. وهذا مايذكرنا بسوسير الذي يؤكد أهمية اللغة بالنسبة للأنظمة الإشارية الأخرى، باعتبارها النموذج المثالي لهذه الوظيفة. .

وجهد الجاحظ السيميائي يمثل تجلياً واضحاً للنظام السيميائي الذي حدده بنفنست: مجموعة الإشارات، وقواعد تنظيم هذه الإشارات، واستقلال هذه الإشارات عن طبيعة الخطاب. .

* *

ب - اتجاه تحليل علامات الحياة الاجتماعية ورموزها في النقد السيميائي:

وهو الاتجاه الثاني في النقد السيميائي . ولعل تاريخه الحقيقي يبدأ بالمفكر الأمريكي شارل ساندرز بيرس PEIRCE (١٨٣٩ - ١٩١٤) الذي بلور نظرية دلالية في معزل عن تطورات البحث اللساني والدلالي لدى سوسير. ولعله أحدث، مثل فرويد، ولكن في ميدان آخر، نظرية قادرة على إجراء قطيعة معرفية حقيقية في سيرورة تكون علم [illegible]قيقي للدلالة، وعلى عكس دلالية سوسير الثنائية (الدال ، والمدلول)، فإن [illegible]س بيّن أن الدلالة ثلاثية (الإشارة، والصورة (الإيقونة)، والمعنى)، ومثّل [illegible]ها بمثلث جعل كل واحدة من الثلاث السابقة ضلعاً له. .

ويعتقد بيرس أن النشاط الإنساني هو نشاط سيميائي في مختلف مناحيه، وأن كل مظهر من مظاهر العالم هو مظهر إشاري ، فقال : (لم يكن باستطاعتي يوماً ما دراسة أي شيء : رياضيات كان، أو أخلاقاً، أو ميتافيزيقا، أو جاذبية أو ديناميكا حرارية ، أو بصريات ، أو كيمياء، أو

تشريحاً مقارناً، أو فلكاً، أو علم نفس، أو علم صوت، أو اقتصاداً، أو رجالاً، أو نساء، أو خمراً، أو علم مقاييس، دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية). [٢٣]

**

وقدتابعه بريتو PRIETO فوسع دائرة اهتمام عالم السيميولوجيا، وتمثل مشروعه في تحديد أنظمة الإرسال والاتصال، وقد رآها أربعة أنواع:

١ - أنظمة للإرسال لاتتمفصل، وهي التي تتم فيها طريقة الاتصال بوساطة بيانات لاتتفكك أو تتمفصل إلى وحدات مؤلفة، كصورة السنجاب بالنسبة لصندوق التوفير، وعلامة (٧) لسيارات ستروين..

٢ - أنظمة للإرسال تعتمد على تفكك أو تمفصل أولي، وهي التي تتجزأ بياناتها إلى وحدات دالة، أي إلى وحدات تشترك في شكل ومعنى التعبير في آن واحد، كما في علامات المرور، حيث يتجزأ الإطار إلى شكل (مثلث، أو دائرة، أو مستطيل) وتعيين خاص (رسم طبيعة الخطر) ولون واحد (خلفية حمراء مثلاً). وكل وحدة من هذه الوحدات الثلاث تربط شكلاً معيناً بمعنى ما: فالشكل المثلث يدل على الخطر، وعلامة (X) تدل على تقاطع طريقين، وصورة سيارة على عجلتين تدل على الممرات الزلقة.

٣ - أنظمة للإرسال تعتمد على تمفصل ثان فقط، وهي التي تتكون طريقة الاتصال فيها من وحدات غير دالة، إنها وحدة شكلية فقط. وهو حال مختلف أنواع القرع بالأجراس، أو النفخ في الأبواق، حيث كل نوع يكون رسالة، كالأمر بالاستيقاظ، أو الأمر بالاجتماع.. والقرع والنفخ يتجزآن إلى وحدات لأشكال وقيم ثابتة هي العلامات الموسيقية. ولكن هذه الوحدات لاتخص إلا الشكل المعين للتعبير، دون أن تشارك في معناه..

٤ - أنظمة الاتصال ذات التمفصل المزدوج، وهي التي تسمح بإنتاج بيانات تتكون من نوعين مختلفين من الوحدات. فحين نجزىء بياناً من هذا النوع تجزيئاً أولياً، فإن ذلك يظهر وجود وحدات ذات وجهين في هذا البيان: وجه شكلي، وآخر دلالي.

وهذا يعني أن اللغة نظام تواصل مباشر، لأن وجودها لا يفترض قبلياً وجود أي نظام تواصل آخر. بينما أنظمة التواصل الأخرى (من مثل الكتابة)، والشارات العسكرية، وأبجدية مورس والتلغراف . . إلخ) استيعاضية، أي أننا نستعيض بها عن اللغة التي تعد أصلاً لها.

* *

وأما رولان بارت R. BARTHES فهو من رواد المنهج السيميائي في النقد الأدبي، وعلى الخصوص في كتبه: أساطير (١٩٥٧)، وعناصر السيميولوجيا (١٩٦٤)، ونظام الموضة (١٩٦٧). وقد اهتم فيها جميعاً بسيمياء الدلالة، على خلاف بريتو الذي اهتم بسيمياء التواصل، وقال إن الإشارة هي شكل صريح للتواصل، أي أن الإشارة تنقل رسالة إخبارية محددة. وأن الهدف الأوحد لشارات المرور، أو علامة الصيدلية، أو النص المكتوب، هو التواصل. وما الدراسة السيميائية، وفق هذا المنظور سوى تحليل لطرق التواصل. أما بارت فقد صب اهتمامه ليس على أنظمة التواصل ذات المنفعة العرضية كإشارات المرور مثلاً، وإنما على أنظمة التواصل ذات البعد الاجتماعي العميق، ولذلك فإنه يعتبر اللباس والطبخ لغة تدل على قيم اجتماعية معينة، وهو يقترح مشروعاً سيميائياً يتلخص في دراسة هذه (اللغات)، باعتبارها ذات أنظمة وأنساق معينة . .

ويتلخص مشروع بارت السيميائي في تطبيق مفاهيم علم اللغة العام، في شكله البنيوي، على مجالات دلالية مختلفة، موصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات. أما هذه المفاهيم فهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، النظام والمركب، المعنى السياقي والمعنى المباشر الذاتي. وينطلق بارت من هذه المفاهيم الألسنية، ليدرس على ضوئها الأنظمة الدلالية المختلفة في حضن الحياة الاجتماعية، كاللباس، والطعام، والأثاث، والهندسة المعمارية. . إلخ . .

وقد أوضح بارت منهجه السيميائي، وفرق بين استعمال (الوحدة) السيميائية التي يعدها ذات دلالة شبيهة بالدلالة اللغوية، كقطعة اللباس مثلاً أو صحن الطعام، وهي وحدة مرتبطة بقيمها العملية في الحياة اليومية، وبين مجال عقلنة هذه الوحدة أو تجريدها، وبالتالي اعتبارها ذات دلالة معينة، ويمكن أن تخضع لنفس التحليل الذي تخضع له وحدات اللغة. وهكذا يوسع بارت دائرة السيمياء، حين يهتم بكل ماله دلالة معينة في الحياة الاجتماعية، أي بكل مامن شأنه أن يبدو - إلى جانب الاستعمال اليومي العادي - نسقاً من الإشارات المتميزة بطابعها المنظم الذي يمكن تحليله إلى وحدات ذات دلالة ، بالنسبة لأفراد المجتمع الواحد. .

**

وفي النقد العربي المعاصر قام الباحث المغربي عبد الكبير الخطيبي بمقاربة هذا الاتجاه في النقد السيميائي، في تحليله للثقافة الشعبية في الجسم الاجتماعي المغربي، من خلال حقول أربعة هي : بلاغة الأمثال، وبديع الوشم، وحديث الجماع، وبلاغة الخط، وذلك في كتابه : الاسم العربي الجريح (١٩٨٠).

أما المنهج الذي طبقه الخطيبي فهو منهج (التداخل) الدلالي، كما يتجلى عند رومان ياكوبسون، ، وإن كان الخطيبي قد وسع في استعماله بإبداع خاص يذكرنا برولان بارت الذي بدأ نتاجه النقدي بالمنهج البنيوي الشكلي الصارم، ثم تخلى عنه، بعد ذلك، إلى المنهج السيميولوجي، قبل أن ينتهي إلى المنهج (الحر) الذي يأخذ بـ(متعة النص). ومن هنا يشترك الاثنان : بارت والخطيبي في الاهتمام بأشياء واحدة: الصور، والأدلة، والآثار، والحروف، والعلامات ، ويتقاربان في المنهج ، فالخطيبي يأخذ عن بارت بعض منهجه السيميولوجي، وبارت يكتب للخطيبي مقدمة كتابه هذا، يعنونها بقوله : ماأدين به للخطيبي.

والخطيبي يقارب أحياناً ديريدا، وكريستيفا، وجماعة (تل كل) السيميائية، فيرى أن لماسة النص عدة أضلاع. والسميولوجيا هي خير من يعكس بلّور النص.

في حقل (الأمثال) يختار الخطيبي كوكبة من الأمثال المتعلقة بالجسم، فيجعلها متناً لدراسته (والجسم والمتن أصل واحد في العربية والفرنسية التي كتب بها الخطيبي كتابه هذا). ويرى أن المثل، من الناحية اللغوية، هو بنية إيقاعية ثنائية، قابلة للتجزيء إلى منطوق رباعي الأجزاء، وتبعاً لترتيب الأفكار يميّز فيه بين ثلاث بنيات: بنية بسيطة تضم كلمتين واستعارة واحدة، مسجوعة أو غير مسجوعة (عيناك ميزانك). وبنية مركبة، يتساوى جزآها (إذا هزل كل الرأس، وإذا سمن كُلْ الرأس). وبنية موسعة، ثلاثية الأجزاء (ليس للقرعاء ماترعاه غير المشط وخيوط رأسها).

وعلى الصعيد الدلالي يلاحظ الباحث في الأمثال المتعلقة بالجسم الإنساني حضوراً واضحاً للعنف: (الرأس بلا نشوة قطعة حلال - برأس الأحمق يقطع النهر - من ضربته يده لايبكي..)، وتعميماً للمتعة (فابتهاج السامع ينتج عن هذا الاقتصاد القائم على الاكتفاء الذاتي في المثل)، وميلاً إلى الجنون والضحك (باعتباره ينتج الفعالية، ويريح الجسم، ويجلو العين).

وفي الكتابة بـ(الوشم) التي تعتمد على النقط، وتخضع لمعرفة فعل، ورغبة في انتقال الأدلة المكتوبة على الجسم، والمهاجرة في فضاءات أخرى. نتبين في الوشم نظاماً دلالياً محرماً من قبل الأديان الموحدة، وكأنما الكتابة الإلهية أرادت محو كل كتابة سابقة عليها (العلامة بالحديد المحمى على أجسام العبيد والأنعام، وبالإبر والكحل على أجسام الأحرار لتكون وشماً. والوشم مأخوذ في اللغة من الوسم، والسمة بمعنى العلامة). ولعل الوشم كالرقص، يكتب الكلام ويحطمه. إنه الرمز قبل الكتابة، واللغز المسلي أكثر من كونه نظاماً متجانساً للكتابة. وغالباً ماتشم المرأة مقدمة جسمها، والرجل

يده. أما رسوم الوشم فقد تكون نقاطاً ، أو خطوطاً مستقيمة، أو زخارف صليبية الشكل، أو نجمية، أو دائرية، أو على شكل ٧ . . إلخ . .

وينتهي الباحث إلى أن الوشم لباس مكتوب يقاوم الرؤية، وأنه، كثوب مكتوب، يحتل منزلة بين اللباس والعري، أي أنه اللباس الثالث. ومن هنا كان يقال للوشم بين الحاجبين العين الثالثة، وللوشم على الساعد اليد الثالثة، وللوشم على العانة الفرج الثالث. وهذا كله ينتهك المحرمات التي تقول بصون وجه المرأة باللثام. وهكذا يحتجب الجسم الحمدلي عن الخضوع للقيم الأخلاقية . .

والحنّاء، مثل الوشم، وسط بين الاغتصاب والامتلاك الشرعي. وعندما تخلع بقايا الحناء عن العروس تلمس بيدها يد المرأة الجالسة بقربها. وهذه تلمس تاليتها، وهكذا حتى يصبح الحفل كله موشوماً بأسلوب رمزي. وتخضع الفتاة البتول (العروس) لملامسة النساء قبل افتضاض بكارتها. وعندما يرفع سروال العروس مخضباً بالدم أمام الناس، فإن اللون الأحمر، أيضاً، شعيرة كالوشم الذي تلجأ إليه المرأة مرتين في حياتها: عند البلوغ، وعند الزواج. وكالحنّاء التي تلجأ إليها عند الزواج وفي المناسبات السعيدة. فهذه الدلالات (الوشم، الحناء، الدم، العطر . . إلخ)، هي الطب المثير للشهوة. وليس الوشم للزينة فحسب، بل هناك الوشم العلاجي، إذ الألم الذي يحدثه حد الإبرة يبرىء ويجمل. والواقع أن الوشم التزييني نفسه ليس دون فائدة. ومن هنا كان وشم (الطلسم) واقياً - عندهم - من العين، ووشم (لجام سيدي) على الخد مثيراً للغلمة، ووشم (خلخال الفخذين) لزيادة الشبق . .

وفي (بلاغة الجماع) يستند الخطيبي إلى نص الشيخ النفزاوي في كتابه: الروض العاطر في نزهة الخاطر. وهو نص خليع، يجترح المقدسات حين يعلّم المرء كيفية الجماع وحالاته، ويورد أسماء أطعمة وأدوية تزيد الباه،

وآيات تؤكد مشروعية هذا العمل . وقد جاء تحليل الخطيبي على مستوى نص النفزاوي، من حيث الاستمتاع والحظر . .

وفي (الرسم الخطّي) يعرض الخطيبي أنواع الدلالة عند الجاحظ : اللفظ ، والإشارة(باليد، أو بالرأس ، أو بالعين . .) ، والعقد (وهو العد من غير كلام أو كتابة . وهو ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين) ، والخط ، والنصبة (وهي كلمات مثل : الأرض ، والسماء، والريح . . تستلهم التنجيم عن الكتابة العربية عندما تطابق هذه الحروف الهجائية بالدورة القمرية) .

كما يعرض نصاً ثميناً لابن خلدون يقول فيه : (إن في الكتابة انتقالاً من الحروف الخطية إلى الكمات اللفظية في الخيال . ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس ، فهو ينتقل أبداً من دليل إلى دليل ، مادام متلبساً بالكتابة . وتتعود النفس ذلك دائماً ، فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات) .

ووضع الخط ضمن دلالية عامة هو بلاغة مثيرة وموسيقية ، تحوّل أناقة اللغة إلى رسم تأملي . والخط مع اللغة يركّب جدولاً ذا مستويات ثلاثة : أولها صوتي ، فالصوت يؤسس قوانينه وإمكانية قراءته ، ولكن الرسم الخطي يغرقه ويوحده بموسيقية ظاهرة ، فالصوت دليل متعدد الأصوات . والرسم الخطي يسهل قراءة متعددة الأبعاد . وثانيها دلالي ، فالمعنى البعيد يغير المعنى العادي الذي ينتجه المنطوق ، وثالثها هندسي أساسه لعبة أشكال وصور ، فتنوّع الصور يغير اتجاه المحرمات المتصلة باللغة . .

والخطاط العربي يحترم هذا التنظيم ، فهو يركّب الحروف ، ويؤلف بينها ، ثم يشكلها ، ويزيّن المنطوق بكامله . .

وتصنّف الخطوط في أنواع : الخط الكوفي (وهو الذي ينسجم مع المعمار والفسيفساء باعتباره خطاً هندسياً) ، والخط الفارسي (ويتفرع عنه خط التعليق ، وخط الرقعة) ، والخط الديواني أو الطغرة (وهو الخاص

بالإدارة والدواوين ،) والخط النسخي ، وخط الثلث ، والخط الأندلسي ، والخط المغربي . . إلخ .

هكذا يتناول الخطيبي عدة حقول دلالية من الثقافة الشعبية ، فيعالجها ، دلالياً ، ويستنبط منها ، كرولان بارت ، ويضيف إليها . وكان يمكن في (الأمثال)أن ندرس البنية السطحية للمثل : مفرداته ، والسجع فيه ، وتراكيبه ، لنصل بعد ذلك إلى البنية العميقة : معناه المباشر ، ثم معناه غير المباشر (أو الدلالي) . وقد يكون له أكثر من معنى غير مباشر . وهذا يعني ضرورة اختراق البنية الثقافية والاجتماعية للمتن .

وفي حديث (الوشم) يمكن أن ندرسه ، أيضاً ، كظاهرة انثربولوجية تمتّ إلى الوثنية بأكثر من صلة . وهي دليل على الملكية : المالك يسم أنعامه ، من خيل وجمال وأغنام وعبيد ، وسماً خاصاً به ومعروفاً في قبيلته . وفي مرحلة تالية أصبح المفيد جميلاً ، وانتقل الوشم من المنفعة إلى الترف ، حين أصبح زينة وزخرفاً ، وبات القادر على دفع المال هو الذي يضع على زنده وشماً ، وأصبحت المرأة تدفع من أجل أن تغطي وجهها ، أو جزءاً من جسمها برسوم مزخرفة . وأصبح الوشم ثوباً جميلاً يغطي العُري ، فإذا فاتها الجمال فإن الوشم يزينها . ومن هنا كان على البحث أن يتجه عمقياً فيبحث في علامات الوشم ، ودلالاته ، وأنواعه ، وأدواته ، ورموزه ، وأفقياً فيعرض بداياته ، وتطوره ، ومراحله ، حتى لينتهي إلى أن يصبح مدنساً بعد أن كان مقدساً ، وقد حرمه الدين (لعن الله الواشمة . .)والأعراف الاجتماعية التالية . .

وفي (بلاغة النكاح) يمكن عرض أصول هذا النص (النص الغائب) ، ومعالجة بنيته العميقة ، لا السطحية فحسب ، لنصل إلى المسوغات التي جعلت منه ممنوعاً ومرغوباً في آن ، ومقدساً ومدنساً في وقت واحد .

وفي حديث (الخط) يمكن التعمق في دلالات كل نوع من أنواع الخط على حدة ، ولماذا تعددت أنواعه؟ ولماذا كان الحرف في الخط المغربي مدوراً ، بينما هو مستقيم في الخط الكوفي مثلاً .

وبالإمكان الاستفادة مما كتب الجاحظ عن الخط في (البيان والتبيين) ، ومما كتب ابن وهب في (البرهان في وجوه البيان) وقدجاء فيه : (وقد كان من الواجب أن يفرد كل حرف من حروف المعجم بصورة ، لكنهم استثقلوا ذلك فجعلوه حروفاً كثيرة ، وحرفين بصورة واحدة ، كالباء التي صورتها وصورة التاء والثاء واحدة ، وكالسين التي صورتها وصورة الشين واحدة ، وكذلك سائر الحروف المشتركة الصورة ، فصلوا بينها بالنقط ، فكان ذلك أخف عليهم ، فصارت الصور ثماني عشرة صورة لتسعة وعشرين حرفاً) .

وهذا الذي يقوله ابن وهب هو نفس ماقام به مونين Mounin في كتابه(مدخل إلى السيمياء) ، حيث حاول القيام بدراسة سيميائية للخط الفرنسي وصل فيها إلى ماوصل إليه ابن وهب ، من قبل ، حين لحظ صوراً مشتركة للحروف ، وأخرى مختلفة ، وحاول تحديد الوحدات الأساسية المكونة .

كل هذه الدلالات ، وتفسيراتها ، ومعانيها ، يمكن استنباطها في البحث الدلالي (السيميائي) إذا ماأخذ عمقه ومداه . والواقع أن بحث الخطيبي يُعد مدخلاً دلالياً وسيميولوجياً هاماً في النقد الجديد .

هوامش الفصل الثالث

١ - ابن خلدون - المقدمة - دار الشعب - القاهرة ، ص ٤١٩

٢ - السيد الشريف الجرجاني - التعريفات - ط البابي الحلبي - القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٢١٥ ، والكفوي - الكلّيات - تـ : عدنان درويش ومحمد المصري - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٢ ص ٢/ ٣٢٤ .

٣ - ابن جنّي - الخصائص ١ / ١٣

٤ - ص ٢

٥ - المخصص ١٣/ ٢٥٩ ، والمزهر ١/ ٤٠١ ، وأضداد ابن الأنباري ص ١٢

٦ - لمزيد من التوسع ، انظر أحمد مختار عمر - علم الدلالة - دار العروبة - الكويت - ١٩٨٢ ، ص ٢٠٤ .

٧ - المزهر ١/ ٤٠٢

٨ - الصاحبي ، ص ٩٦ - ٧ ، والمزهر ١/ ٤٠٤

٩ - في اللهجات العربية ص ١٧٦

١٠ - ص ١٣ - ١٥

١١ - ت : عدنان درويش ومحمد المصري - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٢ ، ص / ٤٢ .

١٢ - المرجع رقم ٦ ص ٢٢

١٣ - سوسير - علم اللغة العام ، ص ٣٣، الطبعة الفرنسية

١٤ - الجاحظ - البيان والتبيين ١/ ٨١

١٥ - المصدر نفسه ١/ ٨٢

١٦ - المصدر نفسه ١/ ٨١

١٧ - المصدر نفسه ٣/ ١١٦

١٨ - المصدر نفسه ١/ ٧٨

١٩ - المصدر نفسه ١/ ٧٧

٢٠ - الجاحظ - الحيوان ٤/ ٤٠٠ - ١

٢١ - المرجع ١٤، ص ١/ ٨٠

٢٢ - المرجع ٢٠، ص ١/ ٧٠

٢٣ - نقلاً عن تودوروف - معجم انسكلوبيديا علوم اللغة ، ص ١١٣ ، الطبعة الفرنسية .

الفصل الرابع

مقاربات سيميائية

١ - اتجاهان في التحليل السيميائي:

أ - تحليل الأدب:

إذا كانت المآخذ على النقد البنيوي تتمثل في الرؤية المغلقة للبنية الأدبية، مما أدى إلى فصلها عن باقي الأنظمة الدالة، وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها، وكذلك فقدان عنصر المعنى أو الدلالة، وانفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي يحدد كيانه، فإن النقد السيميائي يحاول تجاوز الباب المسدود الذي وجد النقد البنيوي الشكلي نفسه أمامه، ذلك أن معالجة (تقنيات) الأدب وحدها لاتكفي، بل ينبغي البدء بالخطوة التالية المتمثلة في دراسة الأنظمة الدلالية والرمزية للعمل الأدبي، فبعد اكتشاف (بنية) العمل الأدبي يمكن تحليل المعاني الكامنة وراء هذه البنية، وهكذا تتفتح مغاليق عالم المعاني في النص الأدبي بوساطة القراءة التأويلية - الرمزية التي تحاول رصد شبكة الرموز ومعرفتها، وفك (شفرة) العمل الأدبي، وفقاً للمبادىء السيميولوجية التي نظمت العلاقة بين النص ومرسله ومتلقيه، على أسس علمية سليمة..

إن العمل الأدبي هو نظام دلالي، وهدفه إيجاد معنى عام في العالم.

ويمكن أن يعاد تفسير العمل الأدبي إلى مالانهاية. ذلك أن الأدب، بما

هو لغة، هو نظام من الرموز، وكيانه يكمن في (النظام) لا في (الرسالة)، وهو يتكون من تقديم مستمر للمعنى، ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى في الوقت نفسه، وإذا كان الأمر كذلك فإن الناقد ليس مدعواً لإعادة ترتيب (رسالة) العمل الفني، بل لإعادة ترتيب (نظامه) فحسب، يقول رولان بارت: (إن اللغة والأدب يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر. وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن أسميه مؤقتاً (النقد السيميولوجي)، حيث أنني لاأجد اصطلاحاً آخر أوفق منه، وليس النقد السيميولوجي مرادفاً للأسلوبية، حتى الأسلوبية في ثوبها الجديد، بل هو جهد أكبر وأبعد منها بكثير. ذلك أن النقد السيميولوجي لايهتم بالصيغ التي قد تأتي عفواً، بل يهتم بالعلاقة الوثيقة بين الكتاب واللغة. وهذه العلاقة لاتعني عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً، بل تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الانثربولوجيا اللغوية، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية).

ويبدأ (التحليل السيميولوجي) للنص الأدبي بالقراءة. وهي قراءة تختلف عن قراءة النقاد العادية بانفتاحها الدائم، ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب أهمها أن النص يعني شيئاً على مستويات عديدة في المكان، وفي لحظات عديدة في الزمان. لذا تختلف كل قراءة عن القراءات الأخرى. والقراءة السيميولوجية تبرز هذا التعدد. وإن اكتشاف البنية والحديث عنها يعني الاختيار. ولتجنب المآخذ ينبغي القيام بعدة قراءات متوازية. ولايمكن للقراءة السيميولوجية أن تكون نهائية، لأن كل قراءة جديدة تبرز سنناً CODES أخرى. والبحث عن المعاني يعني تسميتها ووضعها أمام معان أخرى.

والقراءة السيميولوجية للنص هي مرحلة أولى تسبق تحليل كافة الإمكانيات التي يشتمل عليها، ويختار الناقد السيميولوجي إحدى هذه الإمكانيات. ويعيد بناءها في تفسير معين. وينبغي -بالطبع - ألا يكون هذا

التفسير صورة طبق الأصل من النص الأول، فتفسير الناقد السيميولوجي هو نص جديد . . ويعتمد التحليل السيميولوجي على بعض المفاهيم الأساسية، من مثل : العلامة، والمعنى المصاحب، والمعنى الاصطلاحي . . إلخ . .

(فالعلامة) تتكون من (دال)، ومدلول. وعلم العلامات يدور حول العلامات وعلاقاتها البنيوية. والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة، لاتوجد أبداً بمفردها، فهي دائماً على علاقة إما بوحدة أخرى، أو بوحدات أخر. والوحدات المترابطة تكون مايسمى (بالنظام) في العلاقة التركيبية.

وتحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى. وفي العلامة الدلالية تحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى، المضمون . . إلخ) وفي العلامة العملية تحلل العلامات في سلسلة التواصل والمحيط الاجتماعي . .

والمرحلة التالية هي الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى. وبما أن المعاني ليست ثابتة أو مثالية، وإنما تتوقف على المحيط الثقافي والعصر، وعلى كل من المرسل والمتلقي، فإن المعنى يصبح علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في فترة ما. وعلى هذا يمكن القول إن معنى الكلمات الذي نجده في المعاجم ليس دائماً نفس المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي. وعلم العلامات لايهتم إلا بالمعنى الأخير. وهذا يعني أنه يمكن أن يكون (للدال) الواحد (مدلولات) متعددة، وأن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيراً مختلفاً . .

و(المعنى المصاحب) يغطي مجالاً من المعاني يختلف باختلاف الناقد أو الباحث . وإذا كان لكل دال مدلولات عديدة، فإن التواصل الفعلي لايتم إلا إذا نسب المتلقي إلى الدال المدلول الذي أراد المرسل أن ينسبه إليه. والمتلقي يختار المدلول وفقاً لسياق التواصل. وبالتالي يمكن ترتيب المدلولات على النحو التالي : مدلولات مترابطة ترابطاً إجبارياً (المعنى الاصطلاحي).

ومدلولات مترابطة ترابطاً حراً (المعنى المصاحب) . وتوجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً . والمعنى المصاحب صورة من (المعنى الاصطلاحي)، ولايمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير . وعلم العلامات لايبحث عن الحقيقة الذاتية . بل يحاول أن يبرز السنن الموجودة في نسيج النص، ومن بينها المعنى المصاحب .

ونظراً لأن المعنى المصاحب ليس المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه من قبل المتلقي . فعندما يرى المتلقي مثلاً ميزاناً - في محيط ثقافي معين وفترة معينة - ينسب إليه تواً معنى العدالة، دون أن يمر بالمعنى الأول للميزان كأداة لوزن الأشياء . وفي مثل هذه الحال يكتسب المعنى المصاحب معنىً اجتماعياً يصبح معه معنى اصطلاحياً . هكذا الأمر بالنسبة للصليب الأخضر الذي يفسره المتلقي مباشرة على أنه علامة للصيدلية .

إذن تحليل المقاطع هو العملية الأولى الأساسية في أي تحليل سيميولوجي فعندما نحلل النص وحدة وحدة، نعثر على أبنية الثيمات والصور المرتبطة بها، والبناء العام للمسرحية . والبحث عن الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكننا من إعادة تكوين الأبنية العامة للنص . ويتميز تحليل المقاطع باعتماده على محور التوزيع . وعندما تجمع قطع التحليل المبعثرة يمكن إعادة بنائها حول بعض الثيمات . هكذا تتراكب القراءات المقطعية، وتعمل في آن واحد عدة شبكات لايفرق بينها إلا الأولوية التي نعطيها لهذا الجانب أو ذاك أثناء القراءة . .

وعندما نقرأ نصاً نجد أن البنية الأفقية هي أكثر الأبنية وضوحاً . وهي مكونة من سلسلة من الأفعال والمعاني . والمقطع مجموعة صغيرة مغلقة من الأفعال والأقوال . وكلما تدخل عنصر هام يعمل على تطوير الأحداث، انتقلنا من مقطع إلى آخر . وتوجد داخل المقطع الواحد مقاطع صغرى، هي

عبارة عن مجموعات غير متحركة. ولكي نقوم بتحليل أساسه المقاطع يجب أن نبدأ بقراءة النص كلمة كلمة. ثم نعيد بناءه في شكل أبنية مقطعية، دون أن نأخذ بعين الاعتبار تقسيمه السابق إلى فصول أو لوحات. ونلاحظ عند التحليل أن بعض الأبنية تبرز أكثر من غيرها، لذا يمكن ترتيبها وفقاً لمجموعة معينة من الثيمات، على محور التوزيع. عندئذ نستطيع أن ندع جانباً تحليل المقاطع التفصيلي لكي نهتم بتحليل الثيمات وفقاً للتسلسل الزمني. وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إضافي عدنا إلى تحليل المقاطع..

ولكن يجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلاً مفتوحاً، بمعنى ألا يكون منحازاً، وألا يصدر أحكاماً، ويقوم الناقد بعملية اختيار بين الأبنية المقترحة التي تبرز أثناء التحليل، وبعملية فرض أبنية جديدة في النص النقدي..

هكذا يمكن أن نلخص التحليل السيميائي للقصة مثلاً، حسب غريماس وكريستيفا، في مستويين:

١ - البحث عن البناء الظاهر، وينصب فيه الاهتمام على المستوى اللغوي للنص، كالشكل والأسلوب.

٢ - البحث عن المدلول الضمني. وينصب فيه الاهتمام على البنية الوظائفية، وعلى العلاقات بين الفاعلين. وهذا المستوى الضمني ينقسم بدوره إلى نوعين: التركيب الوظائفي الأفقي، والتركيب الوظائفي العمودي. أما التركيب الوظائفي في المستوى الأفقي (الظاهر) فتُدرس فيه: علاقات الكاتب بالنص، وعلاقات القارىء بالنص. وكذلك الأبعاد الزمانية، والأبعاد المكانية. ومظاهر الفن الروائي: الحبكة، والشخصيات، وطرق الكتابة القصصية عند الكاتب. وكذلك التركيب الأسلوبي (التكيف، والتقابل). وأما التركيب الوظائفي في المستوى العمودي (الضمني)، فتدرس فيه: مظاهر السرد القصصي ووظائفه، كذلك التركيب الوظائفي، والتعارضات الأساسية والفرعية (البطل، البنية، الثقافة وأنواعها).

إن القراءة الأدبية إذا لم تنم على نحو من التبصر والتأمل، يجعل القارىء يغير من نظرته إلى الكون والحياة، أو يعمق من هذه النظرة، فإنها ليست أكثر من قراءة سطحية، عابرة، بينما ينبغي أن تكون القراءة شروداً، وتأملاً، ثم إبداعاً لدى الأديب أو الناقد. لأن مثل هذه القراءة هي التي تغني النص، وتثريه، وتفنح له آفاقاً واسعة على الإبداع. هكذا نتبين أن القراءه ذات مستويات عديدة، وأن أفضلها القراءة التي تتعامل مع النص تعاملاً صبوراً، فتستجلي جوهره باعتباره بنية لغوية رمزية، ذات دلالات متعددة، تنعكس لا على نحو مباشر. فإذا استطاع القارىء - الناقد أن ينجح في الكشف عن العلاقات البنيوية في النص الأدبي، وعن أنساقه ورموزه. كشف لنا النص عن معناه الحقيقي. وعندئذ نكون قد ملكنا النص، بعد أن كان قد ملكنا هو في مرحلة القراءة. كما نكون قد ميزناه بصفته عملاً يأخذ من الواقع، ويستقل عنه في آن.

ومن الطبيعي أن يدخل القارىء عالم النص وهوغير خال من الأفكار المسبقة. ولكن النقد الموضوعي والأمانة العلمية يقتضيان ألا تؤثر هذه الأفكار على معنى النص الأدبي، وألا تدمج في مايريد النص أن يقوله، وإن جيء بها على سبيل المقارنة فقط. ومثل هذه القراءة المطلوبة، الفاحصة، التي ترفدها ثقافة واسعة، لايمكن أن تكتفي بالوقوف عند حدود المعاني في النص، أو البحث عن الصور البلاغية التقليدية فيه، وإنما هي تتجاوز ذلك كله إلى المعاني غير المباشرة والتي عبر عنها النص، أو بالأحرى إلى البنية التحتية للأدب. وهذه هي القراءة الإنشائية - الإبداعية التي تقود إلى (النقد السيميائي) الذي (يحاور فيه النص نفسه)، ويتتبع فيه الناقد الأصوات العديدة داخل النص الأدبي، وهو ما نجده لدى رولان بارت، في مرحلته السيميائية، وفي منهج جوليا كريستيفا

ب - تحليل مظاهر الحياة الاجتماعية:

الاتجاه الثاني في التحليل السيميائي يتناول بعض مظاهر الحياة الاجتماعية، ويتعمق بناها وعلاقاتها. وقد حاول رولان بارت في كتابه (س/ز) أن يوضح كي يمكن للنص أن يكون مولداً لقراءات عديدة، تعتمد على مجموعة من أنظمة الرموز المتراكبة والمتشابكة، ليصبح هدف النقد تحرير النص من أسر البعد الواحد، وتصحيح انتشاره الدلالي، وذلك بإعادة تنظيم أنظمة الرموز وأشكال الدلالة التي يضمها في ثناياه وأعماقه. كما أوضح في كتابه (ميثولوجيات) كيف أن مجتمعنا، الذي يبدو للوهلة الأولى عقلانياً، يتبنى كثيراً من (الأساطير) الحديثة، فالإيمان بالخمرة مثلاً هو فعل جماعي قسري في فرنسا. ومن لايؤمن به فهو إما مريض أو عاجز، ومن يعاقر الخمرة يعط شهادة حسن سلوك، لأن معرفة الشرب تقنية وطنية تقيّم الفرنسي، وتظهر مدى مخالطته للناس. فالخمرة - إذن - متجمعنة، لأنها تؤسس أخلاقية، وتزين الاحتفالات: مع الفطور، والأعياد، وأثناء الأحاديث، وداخل الخمارات، في الحر، وفي القر. وغياب الخمرة يصدم الفرنسي.

ويناقش بارت رسوخ مثل هذه (الأساطير) الحديثة: الخمرة، وشرب الحليب صباحاً، و (البفتيك) المشوية، والسيارات، والعضلات، والأدب.. إلخ. ويبين كيف يسير المجتمع وراء (أسطورة) أو وهم دون وعي. ويصل إلى: (إننا لاندخن سجائر، وإنما صوراً عن السجائر، والنساء لايشترين مستحضرات تجميل ملطفة أو مجففة أو مجددة للشباب، وإنما يقتنين صوراً عن الشباب والشهرة والحب. وهنا تكمن أهمية (الماركة): فالتاجر يبيع رموزاً، وتستمد هذه الرموز نشاطها من جذور لاواعية لاتمت إلى العقلانية بصلة).

ويورد فانس باكار في كتابه: (الإقناع السري) قصة الخوخ المجفف الذي أحجم الناس عن شرائه في الخمسينات، مما جعل منتجيه يقعون في ضائقة مادية. فلجأوا إلى عالم نفس خبير في شؤون الدعاية والإعلان،

فأصدر لهم دعايات تصور الخوخ بألوان زاهية إلى جانب الرياضيين والشباب. وكتب تحتها : (العالم لكم. الخوخ المجفف بلون دمك. إنه يصبغ خديك بالأحمر). وهكذا نجح البيع، والتهم الناس (الأسطورة) . واليوم توكل الانتخابات إلى وكالات الإعلان كي يصار إلى إظهار المرشح في الوقت المناسب، وبالشكل المناسب. إننا نحيا في زمن تطغى فيه ثقافة الصورة . وليس أفيون الشعوب اليوم سوى هذه الشاشة الصغيرة (التلفزيون)، بدعاياتها الكثيرة التي تحاول إقناعنا بأن (العلامات) هي الأشياء .

**

٢ – مقاربة سيميائية لقصيدة عربية:

أثبت النقد السيميائي فاعليته وجدواه، حين تجاوز النقد البنيوي الشكلي الذي كان يقتصر على وصف بنية النص السطحية، وعلى بيان علاقات وحداته ببعضها بعضاً، بينما يحاول النقد السيميائي وصف البنية الظاهرة للنص في مستوياتها الصوتية، والتركيبية، والمعجمية، والدلالية ، ثم يتعمق النص الأدبي فيبحث في بناه العميقة، مكتشفاً معانيه التواصلية ، والمعاني المصاحبة للنص .

وسنحاول، في هذا الفصل، تطبيق المنهج السيميائي في النقد الأدبي، في مجالين: الشعر، والحياة الاجتماعية، فندرس قصيدة (شاهين) للشاعر السوري محمد عمران، كاتجاه أول في النقد السيميائي، ثم ندرس بعض الظواهر في الحياة الاجتماعية العربية، كاتجاه ثان في النقد السيميائي. .

أما قصيدة (شاهين) فمأخوذة من الديوان الأول للشاعر : أغانٍ على جدار جليدي(١٩٦٨).

أ – تحليل البنية الظاهرة للنص:

في تحليل البنية السطحية للأدب يتفق بارت وغريماس في تقسيم النص إلى وحدات معنوية، قرائية، دالة، (قد تكون الوحدة فيها كلمة، أو عبارة، أو عنواناً ، أو عدة جمل). ثم تناقش كل وحدة قرائية على حدة ، لإظهار مافيها من تضاد، وتناص، وتكرار. . إلخ. .

وفي تحليل البنية السطحية لقصيدة (شاهين) ينبغي التركز على مكونات الخطاب الشعري المتمثلة في العناصر الأساسية الأربعة: المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى المعنوي. .

١ - المستوى الصوتي:

شغلت القيمة التعبيرية للصوت اهتمام الباحثين منذ اليونان الذين قالوا باعتباطية اللغة، ووصولاً إلي القرن التاسع عشر حيث ظهرت أبحاث زعمت بوجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين خصائصه الجسمية والنفسية وانتهاء بسوسير القائل باعتباطية اللغة.

أما في الثقافة العربية فقد قال بالقيمة الذاتية للصوت ابن جنّي في كتابه (الخصائص)، فجعل الصاد مثلاً أقوى من السين، لما في الصاد من الاستعلاء، ولما في السين من الاستتار. ولكن السيد البطليوسي رأى في كتابه (الاقتضاب) أن هذا قياس غير مطرد. .

وفي الدراسات الحديثة لم يتوصل الألسنيون إلى رأي واحد حاسم، وإنما كانت مواقفهم استمراراً للمناقشة التاريخية. .

وفي مستوى الكلمة انشغل النقاد أيضاً بالألفاظ وأعطوها تسميات متعددة، من أشهرها (التجنيس)، وهو أن يتفق اللفظان صوتاً، ويختلفان معنى، مثل: يحيى (اسم علم)، ويحيا (فعل)، فخصص ابن جنى فصولاً لـ (تقارب الحروف لتقارب المعاني)، وللاشتقاق الأكبر الذي يعني أخذ أصل من الأصول الثلاثية، وتقاليبه الستة، حيث ترجع كلها إلى معنى واحد، مثل (ق، و، س) الذي يدل على القوة والاجتماع، و (ج، ب، ر) الذي يدل على القوة والشدة، و (ق، و، ل) الذي يعني الإسراع والخفة. .

وفي هذه القصيدة تتجلى (الكلمات - المحاور) في أسماء مثل: شاهين، سيفاتا، الذئب. وفي أوصاف عديدة لهذه الأسماء. أما (شاهين) فهو اسم فلاح وطني، حارب الفرنسيين، وبعد خروجهم اصطدم بالإقطاع

الذي حل محلهم. ومن ثم تمرد فأصبح (فرارياً) ، في العهد الوطني ، فقُبض عليه، وأعدم. وأما (سيفاتا) فتحريف لاسم (سيفمانا) وهي قرية جبلية في منطقة مصياف من الساحل السوري. وأما (الذئب) فهو الحيوان المعروف الذي يعيش في البراري منفرداً، وبه يشبّه الشاعر شاهين. .

وفي الموسيقى هناك الوزن، والإيقاع، والنبر، والتنغيم. وقد اهتم العروضيون العرب بالأوزان والتفعيلات، وبما يطرأ عليها من زحافات وعلل. وحاول حازم القرطاجني أن يخصص بعض الأوزان ببعض الأغراض وبعض المعاني.

واهتم المحدثون بالإيقاع وقسموه ثلاثة أنواع: إيقاع الوزن، وإيقاع النغم، وإيقاع النبر. واهتموا بإيقاع النبر، فاعتبروه نشاطاً فجائياً يعترى أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة. ولكن اللسانيين اختلفوا كثيراً في تحديد مواقع النبر، وأنواعه. فهناك النبر المهيمن (وهو الشدّة في كلمة واحدة : الدّاعي ، الشّافي). . والنبر التقابلي في العبارة (وهو التنوين في أسماء معطوفة مثلاً : شاهدت سميراً، وسعيداً ،وعلياً).

وفي القصيدة يبرز الإيقاع الوزني في معظم مقاطعها :

هل أتى شاهين؟

هل ماتا؟

شاهين لم يأت سيفاتا

فرّ، كما التنين

فرّ، وما ماتا

وكما في:

شاهين من عامين يزور سيفاتا

على جواد النوم

يجيء مثل الريح

مثل الدم المسفوح
ينزل في الأجفان
في البؤبؤ النعسان
منادياً : ياقوم
أعود بعد النوم

غير أن هذا الإيقاع الوزني لايتوفر في مقاطع أخرى، كما في:

ألمح سيفاتا مبتورة الساقين
أشم سيفاتا مجمرة للدمع
أجس سيفاتا لحماً من الأحجار
أذوق سيفاتا خبزاً بلا ملح
أسمع سيفاتا أماً بلا زوج ولا أبناء . .

وفي القافية بحث العروضيون طويلاً، وتوصلوا إلى وضع مصطلحات كثيرة، ومقاييس نقدية، أبرزها: مراعاة التناسب في الصوت، فإن لم يحصل التكرار، فهذا عيب من عيوب القافية (كما في الإقواء، والردف، والإصراف، والإشباع . . إلخ) وقد عدّوا زيادة التناسب فضيلة وسموها (لزوم مالايلزم) . .

وفي القصيدة تبرز القافية بشكل ملحوظ، كما في:

والقرى ترعى مآقيها دموع لاتُرى
يستبيها غضب مستيقظ تحت الكرى

وقد يتضاءل بروزها، كما في:

هذي قناطر سيفاتا
هنا ذبحوا وجهي
هنا أحرقوا لحمي
هنا سلخوا كبر الحقول
هنا أخذت خيولهم مجد التراب

ولعل الشاعر استعاض عن القافية في نهاية السطر الشعري باسم الإشارة (هنا) في بدايته . وأما التكرار على مستوى الصوت، والكلمة، والتركيب، فيقوم بدور كبير في الإقناع، وله تأثيره في نفس المتلقي، سواء أكان التأثير إيجابياً أو سلبياً . وهنا نلاحظ تكرار الاسم (هنا) بشكل واضح، كما نلاحظ تكرار الفعل (قالوا) ، كما في :

قالوا : رأوه مرة في العين

يعطي صبايا الجان

خاتمه المرجان

قالوا : اختفى لما رأى إنسان

قالوا : طار فوق الغيم . .

**

٢ - المستوى المعجمي:

ويمكن النظر إليه من زاويتين مختلفتين : الأولى تركيبية، والثانية دلالية . فالتركيبية ترى في المعجم مكوناً أساسياً وجوهرياً تتأسس عليه بنية الجملة النحوية ويتحدد معناها . وهذه (النظرية النحوية الوظيفية المعجمية) تقوم على اعتبار علاقة المعجم بالتركيب، وعلى اعتبار العلاقة الدلالية للمحمول بموضوعه . ومن ثم فقد احتل المحمول الذي هو الفعل مركز الاهتمام ، فقسم الباحثون الأفعال إلى حركة وسكون، وإلى ذي موضوع أو أكثر ، ونظروا إلى الإسم من حيث جنسه وتعريفه أو تنكيره . . إلخ

وإذا كانت هذه النظرية وسيلة لضبط صحة التراكيب أو خطئها، فإن على المحلل الأدبي أن يستفيد منها ليتبين التركيب النحوي أو اللانحوي، لا ليقبل أحدهما ويرفض الآخر، ولكن ليرحب بالنوعين معاً . ولذلك فهو يعمل مع اللغوي الوضعي حيناً ، ويفارقه أحياناً، لاشتراك مقاصدهما واختلافها، إذ كل من النحوي والمحلل الأدبي يهتم بالجملة، ولكن النحوي يقف عندها، والمحلل الأدبي يتجاوزها إلى تحليل النص بكامله ليكشف أبعاده المختلفة، مما يحتم عليه الاستعانة بقنوات معرفية أخرى .

وأما الزاوية الدلالية التي يمكن أن ننظر منها إلى المستوى المعجمي فهي (الطريقة الأدبية) التي تصبح أمراً مشروعاً مستمداً من المنهاجية التي تتحكم فيه ومن الغايات التي يتوخاها ، والتقنية التي تبناها هذا التناول هي أنه نظر إلى المعجم على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين. وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها ، أو بمرادفها ، أو بتركيب يؤدي معناها ، كونت حقلاً أو حقولاً دلالية. وهكذا. ذلك أن لكل خطاب معجمه الخاص به ، فللشعر الصوفي مثلاً معجمه ، وللمدح معجمه ، وللخمريات معجمها . فالمعجم ، لهذا ، وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب. وبين لغات الشعراء والعصور .

والواقع إنه لابد من القبول بأن بعض العناصر قد يهيمن على ماسواه ، ويكسف بروزه ، ولكنه لايقضي عليه نهائياً . فقد تبرز العناصر الصوتية مثلاً في الخطاب الشعري ، وقد تبرز العناصر التركيبية مثلاً في الخطاب الأدبي . ومثل هذا التفاوت بين العناصر هو مايميز كل خطاب عن غيره .

ويمكن إجمال الكلمات ذات الدلالة الإيحائية في ثلاثة أنواع :

١ - الألفاظ القديمة التي سبقت عصر الشاعر ، كأن يستخدم الشاعر الأموي ألفاظ الشاعر الجاهلي ، وكأن يستخدم الشاعر الحديث ألفاظ الشاعر القديم . وبالطبع فإن الشاعر لايمكن أن يستغني عن ألفاظ سابقيه من شعراء العصور السالفة ، فهو يستخدمها (بعضها) ، لا (كلها) . ذلك أن اللغة ، كالكائن الحي ، تتعرض للموت بجفاف نسغ الحياة . وحياة اللغة بحياة أهلها . واللغة كالشجرة ، تتبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء . ومهمة الشاعر هي أن يستخدم اللغة لا أن يخدمها . وقد قام الأدباء المهجريون : كجبران ونعيمة ، بهذه المهمة فسمحوا لأنفسهم بالتصرف في اللغة ، فأدخلوا لغة الحياة إلى الأدب ، ودخلوا من أجل ذلك في معارك أدبية مع المحافظين ، ثم جاء شعراء الحداثة فاقتربوا بالشعر من لغة الحياة المحكية ، وأظهر نزار قباني مثلاً شجاعة في تعريب بعض المفردات (مثل : بنطال ، تابو ، جاز) ، وفي

إدخال كلمات جديدة إلى القصيدة (مثل : جورب ، رافعة النهد ، خطوط أحمرها) ، وفي استعمال كلمات من الدارجة (مثل : زر ، فسطان ، تنورة ، ليرات) . . . ودعا إلى أن تكون لغة الشعر أقرب إلى لغة الحديث العادي . وهي دعوة ت . س . إليوت المشهورة ، فرفض أن تكون هناك لغة شعرية وأخرى غير شعرية ، وقال إن كل الكلمات ، بلا إستثناء ، تصلح للشعر . والشاعر هو الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب ، ويقلب التراب إلى ضوء ، بشرط ألا يهبط بالشعر إلى مستنقع العامية .

٢ - الألفاظ المستحدثة ، أو المستعارة من حقول معرفية أخرى ، أو من لغات أجنبية ، مما يحدث تداخلاً في المستويات المعجمية ينتج عنه عدة مفردات فرعية عرضية . وهنا نلاحظ في لغة عمران أمرين : أولهما استعارة بعض مفردات الحكاية الشعبية ، وثانيهما تأثره بلغة أدونيس . أما استعارة بعض مفردات الحكاية الشعبية ، فمن المعلوم أن هذه القصيدة بنيت على أصل حكاية شعبية صغيرة ، تنص على أن شاهين كان متمرداً يطالب بحق الفلاحين في الأراضي والمحصول من غاصبيهم الإقطاعيين ، فتمرد ، وثار ، وواجه حكومة الإقطاع التي ألقت القبض عليه ، وأعدمته ، فأصبحت قصته حكاية شعبية ترددها الآفاق .

وقد لجأ الشاعر إلى توظيف بعض مفردات هذه الحكاية الشعبية في مثل قوله :

ياصبايا الجان يحملن إلى الكرم السلالا

وينقرن العناقيد

ويحكين عن الذئب الذي آخى التلالا

والذي صار حكايا

وأما تأثر الشاعر بلغة أدونيس فيظهر في استخدامه اللغة التي عرف أدونيس كيف يروضها ، وفي توظيفه الحكاية التي جعل منها الشاعر أسطورة ، وجعل من شاهين رمزاً لكل ثائر . .

٣ - أسماء الأعلام وتوظيفه، ودلالتها. ذلك أن أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية وأسطورية، وتشير إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متعددة، ومتباعدة. وقد قال الشكلانيون الروس بهذه القصدية، وأكدها بعض الدارسين الفرنسيين من أمثال رولان بارت الذي يقول إن الكاتب يعتقد دائماً بأن الأدلة ليست اعتباطية، وأن الاسم هو خاصة طبيعية للشيء، بخلاف سوسير الذي كان قد قال باعتباطية اللغة.

وأسماء الأعلام هنا ليست كثيرة، وإنما هي ثلاثة: (شاهين) الثائر المتمرد، و (لمياء) خطيبته التي نسمع عنها من خلال بعض حواره الداخلي (المونولوج الذاتي)، و (سيفاتا) قرية شاهين. وبالطبع فإن لكل اسم من هذه الأسماء الثلاثة دلالته ووظيفته، فدلالة (شاهين): اسم لجارح من جوارح الطير، يعيش في الأعالي ورؤوس الأشجار، وينقض على فريسته بسرعة. وتسمية الثائر بهذا الاسم تشير إلى هذه الوظيفة، حيث ينقض الثائر على أعدائه كما الشاهين. ولعله لو سمي باسم آخر لاختلفت دلالة الاسم، ولما كان معبراً عن وظيفته. ودلالة اسم (لمياء): السمراء، القليلة اللحم، واللمى: سمرة الشفتين، وهي من علامات الجمال عند العرب. وهكذا يعطي اسم (لمياء) دلالة الجمال والرشاقة معاً..

* *

٣ - المستوى التركيبي:

وهو على نوعين: تركيب نحوي، وتركيب بلاغي. أما التركيب النحوي فيبدأ الجملة بفعل. ويترتب على هذا نتائج خطيرة على مستوى دراسة المعنى، فتركيب الجملة العربية العادية، من مثل: (جاء محمد) يعتبر تركيبا محايداً، بخلاف ما إذا قدمنا الاسم على الفعل فقلنا: (محمد جاء)، إذ يقع التركيز، عند ذلك، على الاسم (محمد) دون سواه من الأسماء التي قد تتبادر إلى الذهن. ومثل هذا التقديم والتأخير يؤدي إلى نتائج معنوية

دلالية. وقد اهتم به البلاغيون العرب، وعلى الخصوص عبد القاهر الجرجاني، وأكدته الدراسات اللسانية المعاصرة التي تجاوزت الانطباعية، وحاولت استخلاص قوانين شمولية، مجردة، ووضعت مفاهيم إجرائية عديدة. من أهمها: البؤرة، والتعليق، والانفصال، والتباين، والتشاكل، والتقديم، والتعدي.. إلخ

ومن الواضح أن التركيب النحوي في هذه القصيدة يتسم بالأصالة، فهو يجري على نمط الأساليب العربية المعروفة، من حيث التقديم والتأخير مثلاً، ففيهما يبدأ التركيب بالاسم:

أنا ذئب الغابات

ذئب الذئاب

الدم الآدمي يغسل نابي

أطعم الطير والوحوش

وأسقي ظمأ الثأر في جراحي

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى تقديم شبه الجملة، ولكن على قلة:

في عروقي أشيد أبيات سيفاتا

وأبني لمجدها علّيه.

أما نوع الأفعال الغالب في التركيب الشعري فهو المضارع. وهذا الفعل يدل على الحال والاستقبال، وبه يبني الشاعر القصة من جديد، فلا يكتفي بمجرد استعادتها كما هي، بصيغة الماضي:

شاهين، لاتأت

القرى الصفراء مازالت تخور

تجتر مجد غبائها

مجداً من الكتب الصديئة

يقتات بالأرض البريئة

يغفو، وفي أعراقه الزمن المعطل لا يسير.

وهكذا نتبين أن المعجم يقوم بدور مهم في تركيب الجمل، وفي معناها. ولكن الشعر قد يخرق بعض القواعد النحوية أو التركيبية، واضعاً - بذلك - قوانينه الخاصة به. فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة. ولكنه يثور عليها أيضاً، ولذلك تجب مراعاة هذه الثورة عند استكناه النص الشعري، بتجاوز مايوحي به ظاهره، إلى مايدل عليه باطنه.

ولعل من أبرز ظواهر اختراق الشعر للمألوف ظاهرة (الانزياح). وهي (انحراف) الشعر عن قواعد قانون الكلام، أو اختراق ضوابط المعيار أو المقياس. وهي ظاهرة أسلوبية تظهر عبقرية اللغة، حين تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف، فتوقع في نظام اللغة اضطراباً، يصبح هونفسه انتظاماً جديداً، ذلك أن (الانزياح) إذا كان (خطأ) في الأصل. فإنه (خطأ) يمكن إصلاحه بتأويله: فعندما يحطم الشعر اللغة العادية للوهلة الأولى، فإنه يعيد بناءها، بعد ذلك، حسب جان كوهن، على مستوى أعلى.

وأما (التركيب البلاغي) فيوجد في الاستعارة، والمجاز، والكناية. إلخ وقد شغلت (الاستعارة) اهتمام اللسانيين والناقدين العرب والغربيين القدماء منهم والمحدثين، لأنها نظرية إنسانية لاتقتصر على ثقافة شعب ما، أو أمة من الأمم.

وقد وضع عبد القاهر الجرجاني مفهومين إجرائيين للاستعارة هما: الاشتراك في جنس الصفة، والاشتراك في الحكم والمقتضى، فعندما نقول:

(الخد وردة) فإن الخد والوردة يشتركان في صفة واحدة هي الاحمرار، وفي حكم واحد هو الحسية. وكذا عندما نقول: (علي بحر)، فإن علياً والبحر يشتركان في صفة واحدة هي الكرم.

كما تحتل (الكناية) مكاناً مرموقاً في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة. فعندما نقول: (فلان طويل النجاد) فهذا يعني: طويل القامة، وبالتالي فهو شجاع. وعندما نقول: (فلانة نؤومة الضحى) فهذا يعني أنها مخدومة، وغير محتاجة إلى السعي بنفسها، والاستيقاظ مبكراً..

وهكذا تبدو الكناية ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر مايلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك. وهذا يعني أن التركيب الكنائي يحتوي معنيين: معنى حرفياً، ومعنى غير مباشر وهو المقصود.

و (المجاز) مثل الكناية، فعندما نقول: (رعينا الغيث) فهذا يعني أن أنعامنا رعت الشجر الذي أنبته الغيث.

ولاشك أن الأدب تعبير بالصور، وأن الشعر تعبير عن اللحظات الأقوى في الحياة، اللحظات المفعمة بالطاقة الشعورية والانفعال المتوهج. والصورة الشعرية هي أعلى مايرشح الشاعر للمجد، لأنها جوهر الشعر، فهي تحيل المجردات إلى امتثالات عينية أو سمعية تنفعل بها الحواس..

وقد رفض شعراء الحداثة استعارات الشعر القديم وصوره الجاهزة، لأن آلاف الشعراء تداولوا هذه (العملة) التي أصبحت رثة من كثرة الاستعمال، والتي انطفأ إيحاؤها، فبحثوا عن صور جديدة نابعة من تجاربهم ومعاناتهم. ليست مجتلبة ولامقتسرة، وإنما هي ممتزجة بالفكرة، شأن قطعة السكر المنحلة في الماء..

وقد كثرت الصور في القصيدة هنا، وعلى الخصوص الصور التي تصف شاهين باعتباره محور القصيدة، وبطلها. وكل الأشخاص والأحداث تدور حوله. ومن هذه الصور:

١ - شاهين فارس يطلع من صدر البراري
حاملاً جرح النهار
عيناه قنديلان وحشيان

٢ - شاهين أغنية سمراء معتقة، في ريفنا
عبقها ينهمر، ليالي الفرح
لحناً موجعاً
مبتلاً بالدم، والبطولة، والموت.
٣ - شاهين حكاية أرض، وطن، عالم.
٤ - شاهين رمح أحمر، طالع من وجع الأرض المجرحة المسبية. .
٥ - شاهين (فراري)، يقتات بالذعر، بالدم
٦ - شاهين مطارد، صهواته البراري.
٧ - شاهين بطولة، بطولة فرد،
هي بطولة أمة.
٨ - شاهين مجد تاريخ مغاير
يصنعه أبطال غير مزيفين. .

ومن الواضح أن الشاعر لايكتفي بتشبيه شاهين بفارس، أو بأغنية، أو برمح، أو بمجد، وإنما هو يلجأ إلى تفصيل الصورة المفردة، ورسم جزئياتها، على طريقة بعض الشعراء الأقدمين: الأعشى، والنابغة الذبياني، وعنترة. . مثلاً حين يعمد أحدهم إلى التفصيل في الصورة المشبه بها، فيستطرد في رسم معالمها. كما في قول الأعشى مثلاً في وصف طيب ريح محبوبته، مشبهاً إياه بطيب ريح حديقة غناء، فمضى مستطرداً في وصف تفاصيل هذه الحديقة وجزئياتها:

ماروضةٌ من رياض الحزن معشبةٌ — خضراءُ جاد عليها مسبلٌ هطلُ
يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرقٌ — مؤزرٌ بعميم النبتِ، مكتهلُ
يوماً بأطيب منها نشرَ رائحةٍ — ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأصلُ

وهذه الاستدارة التشبيهية أغرت النابغة الذبياني أيضاً، فشبّه كرم ممدوحه بكرم الفرات، ثم مضى يفصّل في وصف النهر العظيم قائلاً :

فما الفراتُ إذا جاشتْ غواربُهُ ترمي أواذيّهُ العبرين بالزبدِ
يمدّه كلُّ وادٍ مزبد لجبٍ فيه حطامٌ من الينبوت والخضدِ
يظلُّ من خوفه الملاحُ معتصماً بالخيزرانة ، بعد الأين : والنجدِ
يوماً بأجودَ منه سيبَ نافلةٍ ولا يحول عطاءُ اليوم دون غدِ

ولعل الشاعر محمد عمران ، بثقافته التراثية والمعاصرة في آن ، استفاد من مثل هذا التصوير ، فمضى يفصل في جزئيات الصورة التي رسمها لشاهين ، فعندما يقول إن شاهين هو فارس يطلع من صدر البراري ، يستطرد في رسم بعض معالم هذا الفارس : عيناه قنديلان وحشيان، وهو يحمل جرح النهار . وعندما يشبه شاهين بأغنية ، يمضي فيصف هذه الأغنية بأنها سمراء ، معتقة ، ينهمر عبقها لحناً موجعاً ، مبتلاً بالدم والبطولة . .

***

٤ – المستوى المعنوي :

وهو العنصر الرابع في تحليل البنية الأفقية للنص الأدبي . وهو يفترض طرفين إنسانيين : مرسل ، ومتلقٍ ، فالمرسل يبث رغبة أو مقصداً أولياً . . والمتلقي يحلل الرسالة (مقصداً ثانوياً) . فإذا أجاب المتلقي ، على الرسالة فهذا مقصد ثلاثي . ومن المعلوم أن المرسل يتفاعل مع المتلقي . حسب نسب مختلفة . فليس هناك خطاب أحادي الجانب ، موجه إلى ذاته . وإنما لابد من وجود جانب آخر هو المتلقي الذي يعيد صياغة الخطاب ، ويحدد وجهته . وقد تم التركيز في الدراسات الحديثة على الجانبين : المرسل ، والمتلقي . كما تعمقت الأبحاث اللسانية والبنيوية في نقد الرسالة .

وهكذا نتبين أن تفاعلات النص قد تكون بين المرسل والمتلقي، وقد تكون بين النص والمتلقي. فالمتلقي لايتلقى النص وهو صحيفة بيضاء، وإنما لديه معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتدخل في النص، اعتماداً على مبدأ النظير. كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه، وبتصحيح بعض أجزائه. فهو يتفاعل مع نفسه، ومع غيره من النصوص، حسب مقولتي الاختلاف، والائتلاف، ووفقاً لمبدأ التناص.

والمقصدية تتجلى هنا في أن الشاعر يريد أن يصور تمرد شاهين، وبطولته، وفقر محيطه، وجبن القرى المحيطة به، وخذلانه من قبل أناسه، وأحلامه، من خلال المستويات الأفقية (الصوتية، والمعجمية، والتركيبية).

**

ب - تحليل البنية العميقة للنص:

لايكتفي النقد السيميائي بتحليل البنية الأفقية للنص، وإنما يلجأ، أيضاً، إلى تحليل البنية العمودية للنّص، وذلك من خلال البحث عن (المعنى التواصلي) أو (المعنى المصاحب)، وهو مايعطيه الأديب للنص. والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقراء، ذلك أن القارىء، حسب بارت، ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً، وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية.

وفي تحليل الشعر تؤكد جماعة (تل كل) الفرنسية على أن النص ليس نظاماً لغوياً مغلقاً كما ترى البنيوية الشكلية. وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات معقدة، ومتغايرة، ومتباينة، في إطار أنظمة ثقافية واجتماعية وسياسية سائدة. ومن هنا فإن النص، أي نص، هو غير مكتمل. وعملية استكماله تتم بوساطة قراءته. والقراءة ليست واحدة، وإنما هي قراءات متعددة، تختلف حسب القراء. فكل قارىء يقرأ حسب مكوناته الفنية

والثقافية. وحسب تناصه، ومن هنا يمكن القول إن النص هو متغير باستمرار، ومتحول. وإن دراسته ينبغي أن تهتم بـ (تقاطعات النص)، حين تعتبره جزءاً من كل، أو مفرداً بصيغة الجمع، وأن له ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

وهنا يمكن استكناه ثلاثة أنواع من البنى:

١ - بنية التشابه.

٢ - بنية التناقض.

٣ - بنية التوتر والصراع.

١ - وتتمثل بنية التشابه في: شاهين / وسيفاتا، وشاهين / والذئب، وشاهين / والبطل المتمرد، وشاهين / والمسيح أو مصلح العالم..

فـ(شاهين) بعد أن حارب الفرنسيين، حتى نال الوطن استقلاله، رأى في الثورة على الإقطاع استمراراً للثورة على المحتل، فطالب باستمرار الثورة. وقد كان يريد للجماهير أن تنتقل من الثورة الوطنية إلى الثورة الاجتماعية، ومن الكفاح الوطني إلى النضال الاجتماعي. لكنه سقط بين المنزلتين: فقد استطاع أن يحقق مرحلة واحدة، وحالت عوائق كثيرة دون تحقيق حلمه الثاني في العدالة الاجتماعية. ولعله جاء قبل أوانه، شأنه في ذلك شأن بعض الأحزاب الوطنية التي ناضلت ضد الاحتلال الأجنبي حتى تحقق الجلاء، وبعد ذلك رغبت في الإصلاح الاجتماعي، ولكن من وجهة نظر طبقاتها الإقطاعية والرأسمالية، فجاء (إصلاحها) ترقيعاً لاجذرياً، ومسكناً مؤقتاً، لاعلاجاً ناجعاً. لذلك لم تستمر طويلاً، وانهارت بانهيار الطبقات التي كانت تعبر عن مصالحها.

و (سيفاتا) هي قرية المتمرد الثائر شاهين. وهي مؤرقة. مثل ابنها:

مضى عامان لم تغمض لها عينان

عامان : صهيل الخيل

تخلّع أضلع الساحات في الليل

خطى الفرسان تحفر في العروق الرعب

٢ - وأما بنية التناقض فتتمثل في سيفاتا الحلم / والواقع، وشاهين / والسلطة، وشاهين / وسيفاتا، وشاهين البداية / والنهاية.

وسيفاتا الحلم تناقض سيفاتا الواقع. في الأولى يتساءل شاهين في مونولوج داخلي :

كيف طعم الحياة لمياء في الأمن ؟

وكيف الدجى

وكيف النهار؟

كيف دفء البيوت لمياء

كيف النار يلتف حولها سمار؟

وأما سيفاتا الواقع فيراها شاهين خلاف ذلك :

قراك ياشاهين مقبرة صفراء

وجه بلا عينين

وجه من الصخر، من الظلماء.

من هنا يقع التناقض بين شاهين وسيفاتا. فإذا كان البطل قد تمرد من أجل المجموع، فقد كان على المجموع أن يسانده ويؤازره، ولكنهم تركوه وحيداً ، يواجه مصيره بنفسه، كأي بطل تراجيدي يُساق إلى قدره المحتوم، شأنه في ذلك شأن (سعيد مهران)، بطل قصة (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ : سعيد مهران لم يكن (سعيداً) عندما خرج من السجن / الرحم، فوجد الشر يغمر العالم، وزوجته تزوجت غيره، وابنته تنكره، وصديقه الذي علّمه المبادىء خان مبادئه وقفز إلى قصر الأضواء والمرايا. وجد سعيد

مهران نفسه وحيداً، خائفاً ، عاجزاً عن مواجهة عالم لايرحم . القوي فيه يأكل الضعيف، فتمرد على الظلم والشر والفساد والخيانة، وحمل السلاح من أجل (تطهير) العالم . ولكنه لم يستطع شيئاً ، لأنه كان بمفرده ، ولم ينتم إلى المجموع، كان متمرداً ولم يكن ثائراً ، فتكاثرت عليه (الكلاب) ، وقضت عليه .

فهل هو ذنب المتمرد الذي قاتل بمفرده، واستعجل العلاج؟ أم هو ذنب المجموع الذي أحجم عن مؤازرة البطل المتمرد، ووقف على الحياد متفرجاً على الصراع الذي يدور بين الخير والشر؟ إن إحدى أغاني الشعب تضع اللوم على المجموع (العشيرة) الذي لم يؤازر البطل :

يابـو علـي وشـاهين   ويابو البـارودة زغيره

والدولة ماخانت فيك   وخـانت فيك العشيره

ومن هنا كانت نهاية شاهين عكس بدايته، فلقد انتهى به تمرده الفردي إلى الموت المحتم. ولو أن قريته ناصرته لكان أول ثائر شعبي في تاريخ النضال الاجتماعي ، عندنا، في العصر الحديث.

وقد تناول الحكاية نفسها أديبان آخران : شاعر ، وقاص . أما الشاعر فهو ممدوح عدوان في مسرحيته الشعرية : المخاض (١٩٦٨) ، وأما القاص فهو حيدر حيدر في قصته : الفهد (١٩٦٨) من مجموعته : حكايا النورس المهاجر . ومن الملاحظ أن الأدباء الثلاثة كتبوا هذه الحكاية في عام واحد، وأنهم تناولوها من خلال أجناس أدبية ثلاثة هي : القصيدة، والمسرحية الشعرية، والقصة . .

وإذا كان الأدباء الثلاثة قد اتفقوا على أن شاهين كان (مخاضاً)، فإنهم قد اختلفوا ، حسب محمد كامل الخطيب، في نوعية هذا المخاض، فقد رآه محمد عمران مخاضاً كاذباً ، ويجب أن ننتظر المخاض الحقيقي، ورآه ممدوح عدوان مخاضاً كالإجهاض ، أمات الجنين، لأن هذا الجنين قطع حبل السرة الذي يغذيه في بطن أمه، قطعه باكراً، بينما رآه حيدر حيدر مخاضاً أدى إلى

موت الوليد بعد أن ولد لأن أمه لم تعتن به . بحكم سنها وجهلها وتخلفها، ولأنه الوليد الأول - البكر - فقد كان ضحية تعلمت بعدها هذه الأم .

والواقع إن محمد عمران قد وصف شاهين، الثائر المتمرد، بغناء صاف حزين، أدان فيه الشعب الذي لم يؤازره، بخلاف ممدوح عدوان الذي أدان شاهين الذي لم يتعاون مع الشعب، ولهذا سقط . أما حيدر حيدر فقد أدان الشعب الذي لم يتعاون مع البطل . وبالطبع فإن كلاً من هؤلاء الأدباء الثلاثة قد تناول هذه الحكاية، تناولاً جمالياً يختلف عن تناول الآخر، باعتبار أن جماليات كل جنس أدبي (الشعر، والمسرح، والقصة) تختلف عن جماليات الجنس الأدبي الآخر . .

٣ - وأما بنية التوتر والصراع فتتجلى في الصمود والرجاء / والاستسلام والرهبة . ولقد صمد شاهين في وجه السلطة، راجياً أن ينتصر - وحده - ولكن هذا الرجاء والصمود قد انتهيا إلى الهزيمة والاستسلام .

ويلحق بهذه البنى الثلاثة : بنية التماثل ، وبنية التضادّ، وبنية التوتر، آليات فنية، لعل من أبرزها : التناص، والزمان، والمكان، والحوار، والفضاء . .

أما (التناص) فيعني تفاعل النص مع الماضي والحاضر والمستقبل، وتفاعله مع القراء والنصوص الأخرى . ومع أن الشاعر يبدع من أجل ذاته، فإنه، في الآن نفسه، يبدع من أجل الآخرين المتلقين . وهذا يعني أن الشاعر يضع نصب عينه قارئه، ويبغي إقناعه وكسبه إلى جانب أطروحته، بوساطة جمالياته التعبيرية . وهذا مايجعل المبدع ليس سيداً مطلق السيادة على المتلقي، ولكنه - أيضاً - ليس منفذاً لرغبات الجمهور . وإنما هناك تناغم بين المبدع والمتلقي . وأما (الحوار) فهو نوعان : حوار خارجي هو المرجعية التي صاغ الشاعر بوساطتها قصيدته، والخلفية التي كونت رؤيا الشاعر وجسم قصيدته . وحوار داخلي يتجلى في انسجام أو عدم انسجام المستويات الأفقية في القصيدة . في تداخلها، أو تقابلها، أو توازيها، أو تكرارها . . إلخ . . وفي معالجة عنوان القصيدة، وخاتمتها، وبؤرتها . .

وأما (بؤرة القصيدة) فهي (قلب) القصيدة، أو (بيت القصيد)، أو (الجملة الهدف). وهذا لايعني أن ماقبلها أو بعدها هو حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن يكون سبباً ونتيجة. وليس من مقياس علمي لضبط بؤرة القصيدة. وإنما هي موكولة إلى ذوق القارىء وحدسه، بالإضافة إلى أنها قد تختلف بين قارىء وآخر.

وأما (فضاء القصيدة) فهو نوعان: فضاء أسود، وفضاء أبيض. أما الفضاء الأسود (المكتوب) فهو الذي يتحكم بالباث، ويوجه المتلقي. وهو يشتمل على نوعين من الوقائع: وقائع احتمالية (اتصال المقولات النحوية وانفصالها)، ووقائع ظنية (الفضاء الذي يحتله رسم الحروف، والكلمات، والأسطر، والفواصل، وعلامات التعجب والاستفهام). وقد انتبه بعض الشعراء القدماء إلى أهمية التشكيل المكاني في الشعر، فكتب أبو الطيب الرّندي، صاحب كتاب (الوافي في نظم القوافي) قصيدة على شكل خاتم، وأبياتاً على شكل مربع في باب القلب، يقرأ عرضاً، كما يقرأ طولاً. كما عرف بعض الشعراء القدماء (التشجير)، وهو كتابة القصيدة على شكل شجرة، أو على شكل جسم الإنسان.

وأما الفضاء الأبيض في النص الأدبي فقد أشار إليه كثير من الدارسين والشعراء، فرأى مالارميه أن لتنظيم الكلمات على الصفحة مفعولاً بهياً، وأن اللفظة الواحدة قد تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة من الأنجم المشرقة. والفراغ الأبيض متمم. وقد لاحظ بول إيلوار أن للقصائد هوامش بيضاء كبيرة من الصمت، تحترق فيها الذاكرة، لتعيد خلق هذيان بلا ماض..

ورغم أن الشاعر محمد عمران كان مندفعاً نحو التجديد والتجريب، في المضمون والإيقاع، إلا أنه أحجم عن لعبة الأسود والأبيض في فضاء النص، في تلك السن المبكرة من حياة التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

**

٣ - أساطير اليوم:

التيار الثاني في النقد السيميائي يتجه نحو مقاربة الظواهر في الحياة الاجتماعية، هذه الظواهر التي تمكنت في الأذهان الحديثة حتى غدت ثوابت لايمكن زعزعتها. ولعل الكتب (الرائجة) والصحافة المصورة، والحياة الثقافية السطحية، قد أسهمت كلها في زرع هذه الأوهام في العقول. ومن هنا كانت مهمة النقد: سبر أغوار هذه الظواهر، وإظهارها على حقيقتها، دون أصباغ أو ألوان، ودون تغليف (بالسيلوفان)، أو تضميخ بالعطور. وأن مظاهر فاضحة، تخز العين. من مثل: الكرة، والرياضة، والمطاعم الفخمة، والفنادق الضخمة، والمقاهي الكثيرة، والسيارات الحديثة، وحفلات الزواج الباهظة التكاليف، والجنس السهل، ومظاهر البرجزة، وغيرها، لتدعو المرء إلى التفكير فيها، والتوغل في أعماقها، والبحث عن أسباب انتشارها الواسع. وسنحاول -هنا- الإشارة السريعة إلى بعض هذه الظواهر.

* *

1 - (الموضة):

. يتغير اللباس من عصر إلى عصر، وفي العصر الواحد. فقد كان اللباس العربي التقليدي مثلاً مريحاً، ولكنه لم يكن عملياً. كان ملائماً لحياة الأقدمين، ولكنه لم يعد يلائم حياة المحدثين. اتساعه يمنح المرء راحة ووقاراً، ولكنه أصبح - اليوم - عائقاً عن الحركة السريعة التي تتطلبها الحياة الحديثة. .

ولم يرتد العربي اللباس الجديد إلا على تردد واستحياء، ذلك أنه يعده بدعة، واتهم مرتديه بالتمرد والخروج على (التقاليد) والأعراف الاجتماعية. وتبنّته الأقليات والغرباء والهامشيون، أول الأمر، قبل أن يشيع ويصبح أمراً عادياً. لقد كان ارتداؤه مثار سخرية وتندر، ثم أصبح مرغوباً، هكذا كانت الحال بالنسبة للطربوش الذي حل محل العمامة. وللقبعة التي حلت محل الطربوش، وللباس الغربي الذي أصبحت ترتديه حتى النساء كما

الرجال، ذلك أن الجديد يولد دوماً في قلب القديم، ويتعايشان لفترة ما، حتى يشتد ساعد الجديد، فيقضي على القديم، ويحتل الساحة وحده. ثم يصبح الجديد قديماً، حين يولد جديد آخر، وهكذا تتطور الحياة والأحياء.

أما الذين يتبنون الجديد فهم الطليعة التي تغامر، وتمتلك الجرأة والشجاعة على مواجهة الثبات في التقاليد. وهكذا تنقسم العصور إلى يمين ويسار، وكذلك تنقسم الأمم والمدن والأحياء.

ولاشك أن لدور الأزياء دوراً هاماً في ترويج زيّ ما، وهي تلجأ إلى الفنانات لتقدم إليهن الأزياء الجديدة، فتقلدهن نساء المجتمع، وتشيع (الموضة). ومن أجل استمرار أرباح هذه الدور فإنها تخرج لكل موسم زياً خاصاً، وشكلاً خاصاً، ولوناً خاصاً، وتغيّر في التفاصيل قليلاً لتربح كثيراً.

**

2 - شراء الأهمية:

يؤمن الناس بمجموعة من الأوهام والأساطير، دون وعي. فهم لايشترون الثوب لجودته، بل لأنه من المحل الفلاني المشهور، ولايشربون الشاي لمنفعته بل أن شربه في فندق كذا، أو مطعم كذا، يعطيهم أهمية كبرى في نظر الآخرين. وقد يكون الثوب من محل متواضع أجمل وأرخص، وقد يكون الشاي في البيت أنفع وأريح، ولكن التعلق بالمظاهر الشكلية يدفع بالكثيرين إلى مثل هذه المباهاة.

وهم - في الواقع - لايشترون الثوب حقيقة، ولايشربون الشاي فعلاً، ولا يدفعون ثمنهما، وإنما يدفعون ثمن (ظهورهم) أمام الآخرين في مثل هذه الأمكنة (الراقية)، وكأنهم بذلك يعطون لأنفسهم (قيمة) يشترونها بنقودهم. وحين ينحني الخادم أمامهم، منتظراً (أوامرهم) يشعرون بـ (أهميتهم). وحين ينفحونه (بقشيشاً) يحرصون على أن يراهم الآخرون، ليشعروا بأنهم أقوى منه، رغم أنه قد يفوقهم شباباً أو جمالاً أو حتى مالاً.

وليس عبوس الموظف (المسؤول) الدائم سوى صورة أخرى عن رغبته في إعطاء صورة عن (أهميته) و (خطورته) . وكم يعذب المسكين نفسه ، ليظهر بهذا المظهر الذي يريده لنفسه ، كي يغطي عجزه ونقصه . .

* *

3 - (المنفخة):

في هذا العصر البورجوازي الجبان ، كيف يمكن للشجاع أن يطلق صرخته في وجه الخطأ؟ وكيف يمكن للمستقيم أن يقول للمنحني : لستَ مستقيماً؟ .

إن أخلاق النفاق والرياء لتصبغ تعامل الناس مع بعضهم بعضاً . لاتغرنك الثياب الأنيقة ، والكلمات المعسولة ، والابتسامات البراقة ، فما هذه إلا أحابيل يصطاد بها البشر بعضهم بعضاً . المس واحداً منهم ، وتعامل معه ، تجد رائحته الحقيقية تزكم الأنوف ، كرش ملأى بالقاذورات ، تقوده إلى حيث تريد هي ، لاهو . ومن العجيب أنه يمشي منتفخاً كما الديك ، ومزهواً كما الطاووس ، مباعداً مابين يديه ، كي يعطي نفسه حجماً أكبر من حجمه الحقيقي . ذلك أن الأكبر - عنده - هو الأقوى ، والأقوى عنده ليس الذي يملك العلم أو القيم ، بل الذي يملك المال الكثير والجسم الكبير . ولذلك فإنه يعنى بجسمه ، على حساب عقله . (المرعى الجيد يسمّن العجول) . ولذلك فإن أحاديثهم لاتدور إلا حول الطعام والشراب وحدهما ، لأن المهم عندهم ليس التقدم العلمي ، ولا التطور الثقافي ، وإنما الامتلاء بالطعام ، والتفريغ بالجنس .

* *

4 - (الفهلوة):

(الفهلوة) ظاهرة واسعة الانتشار في مجتمعاتنا الحديثة التي اختلطت فيها المفاهيم والقيم ، و (الفهلوي) هو النعت الملطف للانتهازي الذي يبيع آجلا بعاجل ، والذي يدوس على أشلاء أقرب الناس إليه ، من أجل

(صعوده) / سقوطه. إنه (بطل) العصر، والوجه السلبي المشين الذي يصم المجتمع بعار انخلاعه القيمي. ورغم ذلك فإننا نجد المجتمع يصفق له، ويثني على (صعوده)، بقوله (حلال على الشاطر)، وغير ذلك من الأمثال التي تؤيد الانتهازية والأنانية.

ورغم أن البورجوازية الغربية حققت لمجتمعاتها المعجزات، فإن بورجوازية العالم الثالث قد كانت ضد مجتمعاتها، لأنها لم تهتم بغير تأمين مصالحها الخاصة، على اعتبار أنها وكيلة الشركات البورجوازية الغربية، فهي تسوّق منتجاتها، وتفتح الأسواق الوطنية في وجه البضاعة الأجنبية، وتغذي المصانع الأجنبية بالمواد الأولية. وإن ضعف البورجوازية المتخلفة، وارتباطها بالسوق الرأسمالية، وكونها بالأساس بورجوازية تجارية، لاصناعية، جعلها عاجزة عن إنجاز مهمات التحديث والتصنيع في مجتمعاتها.

ومع أن البورجوازية الصغيرة ظهرت بوجه تقدمي، عندما كانت مسحوقة من قبل البورجوازية الكبيرة، فإنها مالبثت أن أسفرت عن وجهها، حين وصلت إلى السلطة، وحافظت على امتيازاتها ومكاسبها، فانقلبت رجعية في منتهى الشراسة.

و(الفهلوة) هي واحدة من سلبيات هذه البورجوازية، فبعد أن كان الناس يغرقون بقيم الخير والعدالة، وتعمر ضمائرهم مفاهيم الشهامة والواجب، جاء البورجوازي الصغير فدمّر كل القيم النبيلة، من أجل إشاعة قيمه في الأنانية والانتهازية..

**

5 – جيل الوصول السهل:

كان الأديب يعاني الأدب والإهمال أربعين عاماً قبل أن يُعترف به أديباً. وكان الشاعر يعاقر الشعر نصف قرن، قبل أن يقال عنه شاعراً. وعند ذلك تنفتح لهما الأبواب والقلوب المغلقة، ويصبحان من عداد الطبقة

الاجتماعية الأولى ، أما اليوم فإن الأديب والشاعر ينحدران إلى المرتبة العاشرة في الحياة الاجتماعية التي يتصدرها الفنانون والمطربون ولاعبو السيرك والكرة والمفكرون بأقدامهم وببطونهم وبفروجهم . .

وإذا حسبنا دخل المطرب أو الراقصة في الليلة الواحدة ، أو دخل لاعب الكرة في المباراة الواحدة ، وجدنا الفرق هائلاً ، وقد يصل إلى مائة ضعف أو أكثر ، ذلك أن الكاتب الذي يقضي عامين كاملين في تأليف كتاب ، يقرأ فيهما مئة مرجع على الأقل ، وينفق فيهما كل مدخراته ، من أجل مردود مادي : لاشيء ، يصبح الأدب غرماً لاغنماً . وتصدق مقولة القدماء : (أدركته حرفة الأدب) . ويصبح المطرب أو الممثل أو لاعب الكرة (النجم) الاجتماعي ، والقدوة المثالية ، وليس المثقف .

ولنر كيف (صعد) هذا (النجم) إلى (قمة) الطرب . لقد بدأ (مطرباً) في المطاعم والملاهي ، يغني للسكارى الذين يظنون كل زعيق طرباً . وظل في وضعه هذا سنين عديدة ، دون أن يأبه به أحد ، حتى قيض له (فنانة) تأبط ذراعها ، فأصعدته معها سلم (الشهرة) . وطبّق المثل المعروف (خلف كل عظيم امرأة) . وعندها فتحت له الإذاعات صدرها ، وأجزلت له مراكز التسجيل العطاء ، وتسابقت الفنادق السياحية على التعاقد معه ، وبين عشية وضحاها وجد نفسه (مطرباً) مشهوراً ، يشار إليه بالبنان . وبعد عام واحد أو أقل سيصبح تاجراً مرموقاً ، وسيقتني المزارع والبيوت والقصور . وليس طريق (نجم) الكرة غير هذا .

ولم يكن (الصعود) قديماً بمثل هذه السهولة . فقد كان المتمكنون من فنهم حجر عثرة أمام الجدد . أما فنانو اليوم فلم يعودوا بحاجة إلى تراث فني ينهلون منه ، ولا إلى أساتذة يتعلمون منهم . ومن هنا كان (فنهم) سريعاً في قبوله ورفضه ، وأغانيهم لاتعمّر أكثر من ساعة واحدة ، بخلاف الأغاني القديمة التي كانت تعمّر مئات السنين . .

وهذا الوصول السريع والسهل ليس مقتصراً على مجال (الفن) وحده، وإنما نجده في مجال الرياضة، والعلم، والأدب. فأديب اليوم يضع أوهامه قدوة أمام الأجيال ، وموظف اليوم يتسلق المناصب بالوشاية والرشوة. لقد سممت البورجوازية الحياة، ودمرت كل القيم النبيلة ، وباعت أكرم المثل بأبخس الأموال. .

* *

6 – الثقافة:

من سمات الثقافة العربية المعاصرة أنها ثقافة تسلية وإلهاء وتخدير ، وهي ثقافة عائمة ، وبعيدة عن الاهتمام بالقضايا الأساسية، وأنها ثقافة الاتجاه الواحد، ثقافة النقل والتكرار، لاثقافة الإبداع والتفاعل ، وثقافة النظام لاثقافة المجموع. .

وإذا كانت المؤسسات الثقافية (الأسرة، والمدرسة، والجامعة) قد تخلت عن دورها التثقيفي لوسائل الإعلام، فإن هذه الأخيرة قد أخذت ، بوساطة الكلمة المسموعة (الإذاعة) ، والمقروءة (الجريدة، والمجلة، والكتاب)، والمرئية (التلفزة) ، تشكل عقل المواطن كما تريد، لاكما يريد.

ويبدو أن الجمهور أصبح يأخذ ثقافته، بعد غلاء الكتاب، من التلفاز وحده. فثقافة الصورة متوفرة، ومريحة. وبدلاً من أن يجهد المرء نفسه في قراءة كتاب، فإنه يستلقي على أريكته ، ويرتاح في بيته، ليتلقى مايقدم إليه من طعام ثقافي، من خلال التلفاز ، وبهذا فإنه لم يعد يختار ثقافته، ولم يعد يساهم في تكوين عقله أو فنه أو هوايته، وإنما أصبحوا يختارون له، ويطعمونه مايريدون هم، لامايريد هو.

ولأن الثقافة تحولت من الكتاب إلى الصورة الملونة، فإن أعلام الأدب والكتاب قد تراجعوا من الصف الأول إلى الصف العاشر. وتقدم أعلام

الصورة من الممثلين والمطربين والفنانين، فصار أصغر (نجم) تلفزيوني أشهر من أكبر كاتب، وأصبح أحدث لاعب كرة أعلى من أكبر مفكر، وأخذ الناس بالمظاهر والشكليات، فأهملوا الأعماق، وصار كل من ليس سطحياً على شاكلتهم، عدوانياً (منحرفاً). ومن هنا تبدو الثقافة الجديدة مرفوضة لأنها تقتضي جهداً ومالاً من أجل الحصول عليها، بينما تقدم الثقافة البسيطة مجاناً، وبكل وسائل الإغراء، ثقافة النصف الأسفل من الجسد. وهذه هي الثقافة التي يتوخاها البورجوازي الصغير الذي (صعد) من رحم الطبقات الكادحة ليحتل مكانه (المرموق) في تراجيديا (الصعود) / السقوط.

ولعل أخطر مافي الأمر أن مفاهيم المنفعة والفائدة وطلب الرغد والحياة السهلة قد انعكست على الحياة الأدبية والفنية، فباتت هذه البورجوازية الصغيرة تعامل القصيدة كما تعامل قطعة الأثاث: للتباهي والتفاخر، أو للتوظيف من أجل أنانيتها ومصلحتها. فإذا لم تستطع توظيف الأدب في خدمتها قيّدته، وهمشته، لأنه بضاعة غير رابحة في عصر التجارة..

ولاشك أن ثقافة المتعة والتسلية التي تروجها المؤسسات البورجوازية تقوم على جعل الجمهور ينسى وضعه كمستغل، وذلك عن طريق إغراقه في عالم تخييلي أو استيهامي، ينتهي فيه كل شيء نهاية سعيدة، وينتصر فيه دائماً (أبطال) العصر، من أبناء البورجوازية نفسها، ومن هنا فإن المثقف الحقيقي يعيش، في مجتمعه، حالة اغتراب كامل. أما (المثقف) السطحي فيعيش مع الجمهور حالة استلاب، لأنه موجود في وضع اجتماعي واقتصادي يبعده عن ذاته، ويسلبه نفسه، ويجعله يدور في دوامة اليومي والاستهلاكي..

وهذا يعني أن الثقافة تنقسم إلى ثقافتين: ثقافة السطح التي يتبناها الجمهور الذي تشكله البورجوازية على غرارها، وثقافة الأعماق المدحورة إلى الجزر المعزولة، وهي الثقافة الحقيقية. وفي صراع هاتين الثقافتين تتغلب

الأولى، بسبب هيمنتها على وسائل الإعلام ، وامتلاكها وسيلتي الترغيب والترهيب. وهكذا تتبدد الفاعلية الحرة للمواطن، وتتشتت شخصيته، وينعدم إبداعه، لأنه ماأن يرفع صوته بجديد، حتى تتهاوى الهراوات على رأسه، فيطبق فمه، ويأكل هواء ويسكت، وبهذا تخرج الثقافة العربية من قطاع الإبداع، لتدخل في قطاع التجارة. ومن هنا ضرورة إعادة النظر في هذه الثقافة، من أجل تأكيد المبادىء الإنسانية والإبداعية الجديدة. .

الملاحق

١ – من أعلام السيمياء:

– رولان بارت R. BARTHES (١٩١٥ – ١٩٨٠)

ناقد فرنسي معاصر. يعد أبا النقد البنيوي. وقد انعطف منه إلى النقد السيميائي. فالنقد الحر. يرى أن السيميولوجيا هي جزء من الألسنية. وضع أكثر من عشرين كتاباً، منها في مايخص السيمياء: أساطير (١٩٥٧)، وعناصر السيميولوجيا (١٩٦٤)، ونظام الموضة (١٩٦٧)..

– ميشيل بريل M.BREAL

ألسني فرنسي، كتب عن (السيمانتيك) منذ عام ١٨٩٧. وكان أول من استعمل هذا المصطلح..

– إمبل بنفنست BENVENISTE (١٩٠٢ – ١٩٧٦)

ألسني فرنسي قام بتدريس النحو المقارن في الكوليج دي فرانس منذ ١٩٣٧، أسهم في بناء التيار الوظيفي في الألسنية البنيوية الفرنسية. له: سيميولوجيا اللغة (١٩٦١).

– شارل ساندرزبيرس CH.PEIRCE (١٨٣٩ – ١٩١٤)

مفكر أمريكي، ورائد السيميولوجيا الإنجليزية..

– بيير جيرو P. GUIRAUD

باحث ألسني وناقد فرنسي معاصر. أستاذ الألسنية بجامعة (نيس)

له : الأسلوبية (١٩٥٤) ، البنى الاشتقاقية للفظ الفرنسي (١٩٦٢) ، علم الدلالات (١٩٥٥)، علم العلامات (١٩٧١) .

- تل كل TEL QUEL

جماعة فرنسية تحتل مكاناً مرموقاً في الثقافة الفرنسية والبحث الأدبي والنقد . بدأت بنشر مجلتها (تل كل) أو (كما هو) عام ١٩٦٠ في باريس . زاوجت فيها بين مقولات الشكلانيين والالتزام الماركسي . ثم انصرفت إلى اللسانيات البنيوية و (الكتابة الجديدة) التي تمزج بين الأجناس الأدبية قبل أن تنتهي الى التصوف والفكر الديني . .

- فردينان دي سوسير F. De . SAUSSURE (١٨٥٧ - ١٩١٣)

ألسني سويسري ، يعد أبا الألسنية البنيوية الحديثة ، ورائد السيميولوجيا الفرنسية . يرى أن اللغة جزء من السيميولوجيا . ترك كتاباً واحداً هو (محاضرات في الألسنية العامة) نشره تلامذته عام ١٩١٦ ، بعد وفاته . .

- فيليب سولرز F.SOLLERS (١٩٣٦ -)

ناقد فرنسي . أسس مجلة (تل كل) في مطلع الستينات . وضع : دراما (١٩٦٥) اعداد (١٩٦٨) ، H (١٩٧٣) ، الجنة ، نساء . . منزج فيها بين الرواية والبحث والتنظير ، وتخلى عن الشخصيات الروائية ومبدأ القص . .

- غريماس A. GREIMAS (١٩١٨ - ١٩٩٢)

ألسني وسيميائي فرنسي . دكتوراه آداب من السوربون عام ١٩٤٩ . أستاذ في الاسكندرية وأنقرة واستانبول وبواتيه . زعيم مدرسة باريس السيميائية . وضع : السيميولوجيا البنيوية (١٩٦٦) ، في المعنى : تجارب سيميائية (١٩٧٠) ، دراسات في السيميولوجيا الشعرية(١٩٧٢)،

سيميولوجيا السرد والنص (١٩٧٣)، السيميولوجيا والعلوم الاجتماعية (١٩٧٦)..

- جوليا كريستيفا J. KRISTEVA

ناقدة بلغارية الأصل والمولد. من مواليد عام ١٩٤١ . هاجرت إلى فرنسا منذ عام ١٩٦٦، وعملت أستاذة في جامعة السوربون. وأسهمت مع سولرز في مجلة (تل كل) فشكلت معه ثنائياً نقدياً - أدبياً . وضعت: أبحاث من أجل تحليل سيميائي (١٩٦٩)، النص الروائي (١٩٧٠)، ثورة في اللغة الشعرية (١٩٧٤)، رحلة العلامات (١٩٧٥)، لغات متعددة (١٩٧٧)، الحقيقة المجنونة (١٩٧٩)، حكم الرعب (١٩٨٠)..

- يوري لوتمان Y.LOTMAN

أبرز ناقد معاصر في روسيا. ولد في لينينغراد عام ١٩٢٢ . وعمل في المركز الرئيسي للدراسات السيميولوجية الروحية. وضع : محاضرات عن الدراسات البنيوية للشعر (١٩٦٤)، بنية النص الفني (١٩٧٠)، تحليل النص الشعري (١٩٧٢).

٢ - من مصطلحات السيمياء:

شيفرة	- Code
اتساق	- Cohesion
معنى مصاحب	-Commotation
سياق	-Contexte
ترابط	- Connection
تضام	- Collocation
خطاب	- Discours
إعلام	- Information

- Indexe	قرينة
-Icone	صورة(إيقونة)
-Langue	لغة
-Linguistic analyst	محلل لغوي
- Message	رسالة
- Parole	كلام
- Paradigmative	محور سياقي
- Phonalogy	علم الأصوات
- Poly Phony	تعدد الأصوات
- Semiology	علم العلامات
-Sentence	جملة
- Sense	معنى
- Sender	مرسِل
-Semology	علم الرموز
-Semantics	علم الدلالة
- Sematology	علم الدلالة
-Signe	إشارة
-Signe Language	لغة الإشارات
-Significant	دال
- Signifie	مدلول
- Significs	علم الدلالة
- SignifiCation	دلالة، معنى
- Syntagmative	محور استبدالي
- Symbole	رمز

٣ - المصادر والمراجع:

أ - العربية:

١ - أحمد مختار عمر - علم الدلالة - دار العروبة - الكويت ١٩٨٢

٢ - تمام حسان - اللغة العربية معناها ومبناها - الهيئة المصرية ١٩٧٩.

٣ - صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة - الكويت ١٩٩٢.

٤ - عبد السلام المسدي - النقد والحداثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣.

٥ - عادل فاخوري - علم الدلالة عند العرب - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٥.

٦ - عبد الله ابراهيم وزميله - معرفة الآخر - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٠

٧ - كمال أبو ديب - في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٧.

٨ - محمد علي الخولي - معجم علم اللغة النظري - مكتبة لبنان - بيروت ١٩٨٣

٩ - محمد مفتاح - في سيمياء الشعر القديم - دار الثقافة - الدار البيضاء ١٩٨٢.

١٠ - محمد عزام - الأسلوبية منهجاً نقدياً - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩.

١١ - محمد عزام - التحليل الألسني للأدب - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٤.

١٢ - محمد عزام - مصطلحات نقدية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٥.

١٣ - محمد خطابي - لسانيات النص - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء ١٩٩١.

ب - المعربة:

١٤ - اندريه مارتينيه - مبادىء اللسانيات العامة - تر: أحمد الحمو -

وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٨٥ .

١٥ - بيير جيرو- السيمياء - تر : انطوان أبو زيد - عويدات - بيروت ١٩٨٤ .

١٦ - جورج مونان - مفاتيح الألسنية - تر: الطيب البكوش - تونس ١٩٨١ .

١٧ - رولان بارت - مبادىء في علم الأدلة - تر: محمد البكري - دار الحوار - اللاذقية ١٩٨٧ ، . ط ٢

١٨ - رولان بارت - لذة النص - تر: فؤاد صفا وزميله - دار توبقال- الدار البيضاء ١٩٨٨ .

١٩ - رونالد ايلوار - مدخل إلى اللسانيات - تر: بدر الدين القاسم - وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٨٠ .

جـ - الأجنبية :

20- BARHES.R: the pleasure of the text Newyork 1975

21- COHEN. J: Structure de Language Poétique. Paris 1966

22- DERRIDA.J: writing and differene Chicago. 1978.

23- DERRIDA.J: of Grammatology. 1976

24- GUIRAUD.P: Essaise de Stylostique Paris 1969

25- JAKOBSON.R: Essais de Linguistique général.

26- LEECH.G: Semantics. 1979

27- LEVIN.S: The Semantics of Mentaph U.S.A.1977

28- NILSEN.D: Semantic theory. U.S.A. 1977

29- PIAGET. J: Structuralism. Newyork 1970

30- TODOROV.T: Introduction to poetics 1980

31- ULLMANN.S: Style in the French Nove Cambridge 1957

32- VASSILYEV.L: The theory of Semantic fields

الفهرس

٢٥٠٠ط ١ / ١٢ / ١٩٩٦

علم اللغة العلمي هو آخر العلوم الانسانية في الظهور، بدأ أول مابدأ مع نشر كتاب ده سوسور (اللسانيات العامة) مؤسس العلم. وهو أخطر العلوم الانسانية شأناً وأبعدها مدى. الا أن العلوم المتفرعة عنه لم تتوطد الا بعيد الحرب العالمية الثانية، ومنها السميولوجيا ـ السيمياء كما يقال أيضاً – أو علم الاشارات. واللغة كما هو معلوم مجموعة اشارات تتحول الى رموز، والرمز الى دلالات. ونحن اليوم في طريقنا الى تعريب اللسانيات والعلوم المشتقة منها، ليس بنقلها الى العربية وحسب، بل أيضاً بتطبيقها في دراسات متخصصة، ومنها كتاب الاستاذ محمد عزام (النقد والدلالة) الذي ينطلق من دراسة السيمياء بشكل عام في عرض نظري ثم يستفيد من النتائج ليقرأ عدداً من النصوص المعروفة في الأدب العربي الحديث.

والكتاب هذا وغيره، بدايات على درب طويلة لابد لنا نحن العرب أن نسلكها. واللسانيات كالعلوم الانسانية الأخرى هي التي تعرفنا بالعديد من مشكلات المرحلة الراهنة. هذه الدرب سلكها أجدادنا قبلنا عندما عربوا علوم الهند واليونان وغيرهما وأبدعوا بحيث صاروا طليعة في العلوم خلال العصر الوسيط.

والعمل في مجال اللسانيات والنقد الأدبي طوعي، الذي ينهض به مشكور. والحق أن محمد عزام عمل مابوسعه ليسهم في شق طريقنا الى اللسانيات. ويسر وزارة الثقافة أن تقدم لقرائها هذا الكتاب عسى أن تتبعه جهود أخرى في المضمار ذاته فتصير كلها رائدة والريادة أول الطريق اذا كانت واعدة.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

سعر النسخة داخل القطر ١٢٥ ل.س

في الاقطار العربية مايعادل ٢٥٠ ل.س